DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI

EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION

INAUGURALDISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE · VORGELEGT DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT FREIBURG I. D. SCHW. VON

OTTO HOERTH
AUS MANNHEIM

DRUCK VON EMIL HERRMANN SEN.
LEIPZIG 1907

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545315_0071

DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI

EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION

INAUGURALDISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE · VORGELEGT DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT FREIBURG I. D. SCHW. VON

OTTO HOERTH
AUS MANNHEIM

DRUCK VON EMIL HERRMANN SEN.
LEIPZIG 1907

VORWORT

Mit Erlaubnis der Fakultät gelangt von der als Dissertation genehmigten, nachträglich bedeutend erweiterten Arbeit ein dem ursprünglichen Dissertationsumfang entsprechender Teil — das erste, zweite und dritte Kapitel bis zu den *„Vorstudien"* einschl. — zur pflichtmäßigen Ablieferung. Das Werk erscheint vollständig als Band VIII der von Karl W. Hiersemann in Leipzig herausgegebenen „Kunstgeschichtlichen Monographien". Der Dissertation ist auf S. 7 ff. das Inhaltsverzeichnis sowie das Verzeichnis der für die Buchausgabe bestimmten Lichtdrucktafeln vorangestellt.

Indem ich mit dieser Arbeit meine akademischen Studien abschließe, nehme ich zugleich die willkommene Gelegenheit wahr, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Prof. Franz Friedrich Leitschuh für die mannigfachen Anregungen und die wertvolle Förderung, die ich ihm schulde, hier ganz besonders zu danken.

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE

ERSTES KAPITEL. EINFÜHRUNG.

SCHICKSALE DES ABENDMAHLS SEIT SEINER VOLLENDUNG. — DAS WANDBILD NACH SEINEM HEUTIGEN ZUSTAND UND DAS PROBLEM SEINER REKONSTRUKTION. — BEDINGUNGEN UND GRUNDLAGEN HIERFÜR. DER NEUE INTERPRETATIONSVERSUCH STRZYGOWSKIS. — MÄNGEL DER GOETHESCHEN AUSLEGUNG . 13

ZWEITES KAPITEL. ALTE ODER NEUE DEUTUNG?

WIDERLEGUNG DER STRZYGOWSKISCHEN, AUSBAU DER GOETHESCHEN DEUTUNG 37

DRITTES KAPITEL. DIE GENESIS DES WERKES.

FLORENTINISCHE ABENDMAHLSDARSTELLUNGEN VOR LEONARDO. — DIE VORSTUDIEN IN WINDSOR-CASTLE, IM LOUVRE, IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG UND IM SOUTH-KENSINGTON-MUSEUM. — KONSTITUIERUNG DES ERSTEN DREIVEREINS UND BILDUNG DER ÜBRIGEN — ZUR KONSTRUKTION DES RAUMBILDES. — DAS SYSTEM DER PANTOMIMISCHEN ÄUSSERUNGEN. — ALLGEMEINES. 80

VIERTES KAPITEL.

PROBLEM DES BARTLOSEN CHRISTUSKOPFES. — CHRISTUS UND JUDAS. — DIE SECHS ABENDMAHLSKÖPFE ZU STRASSBURG ALS IDEALTYPEN. — PROVENIENZ DERSELBEN 144

ANHANG.

ZUR REKONSTRUKTION DER FÜSSE UND IHRER STELLUNGEN. — DIE LANDSCHAFT. — FARBEN. — KOPIEN NACH DEM ABENDMAHL. — DER STANGSCHE STICH ALS REKONSTRUKTION 223

PERSONEN- UND SACHREGISTER . . . . . 244—250

Tafel XV/XVI Abb. 16 STUDIE ZUM JUDAS IM ABENDMAHL.
Rötelzeichnung, Windsor-Castle, England.
Abb. 17 JUDAS AUS DEM ABENDMAHL.
Städt. Gemäldesammlung, Straßburg i. E.

„ XVII Abb. 18 JAKOBUS D. J. AUS DEM ABENDMAHL.
Städt. Gemäldesammlung, Straßburg i. E.

„ XVIII Abb. 19 ANDREAS AUS DEM ABENDMAHL.
Städt. Gemäldesammlung, Straßburg i. E.

„ XIX Abb. 20 PETRUS AUS DEM ABENDMAHL.
Städt. Gemäldesammlung, Straßburg i. E.

„ XX Abb. 21 JOHANNES AUS DEM ABENDMAHL.
Städt. Gemäldesammlung, Straßburg i. E.

„ XXI Abb. 22 STUDIE ZUM PHILIPPUS IM ABENDMAHL.
Zeichnung, Windsor-Castle, England.

„ XXII Abb. 23 AUSSCHNITT AUS DEM ABENDMAHLSSTICH VON G. FREY NACH DER KOPIE AUS DER CERTOSA BEI PAVIA.
Abb. 24 DIE PASTELLBLÄTTER MIT ANDREAS, JOHANNES, THOMAS U. JAKOBUS D. Ä.
Weimar, Großh. Schloß.

„ XXIII Abb. 25 KOPIE NACH DEM ABENDMAHL.
Ponte Capriasca bei Lugano.

Da erfahrungsgemäß auch bei den vervollkommnetsten Lichtdruckverfahren durch Umsetzung der koloristischen Erscheinung eines Originals in Schwarz-Weißnuancen, durch stärkeres oder schwächeres Herauskommen der modellierenden Schatten, verbunden mit der selten zu umgehenden, ja häufig sehr beträchtlichen Verkleinerung des ursprünglichen Bildformats die Ausdruckswerte Veränderungen zu erleiden pflegen, so dürfte es stillschweigendes Übereinkommen geworden sein, daß man an photographische Reproduktionen nach farbigen Originalen keine allzuhohen Anforderungen stellt. Wenn trotzdem die Beigabe von Abbildungen insbesondere nach der wichtigen Studie zu Christus in der Brera und nach dem Christus aus der Reihe der Straßburger Abendmahlsköpfe vielleicht Bedenken erwecken könnte, weil die vorliegenden Lichtdrucke keine auch nur annähernd vollkommene Vorstellung von den Originalen zu geben vermögen, so muß darauf hingewiesen werden, daß solche Reproduktionen eben als Anhaltspunkte für den Leser zwar unentbehrlich sind, daß aber in allen Fragen von Bedeutung nur der durch die Originale vermittelte Eindruck maßgebend sein kann.

NOMENKLATUR DER ABENDMAHLSFIGUREN

(Nach der Reihenfolge der Köpfe und unter Berücksichtigung der Gruppierung von links nach rechts fortschreitend.)

1. BARTOLOMÄUS 2. JAKOBUS D. J. 3. ANDREAS

4. JUDAS 5. PETRUS 6. JOHANNES

7. CHRISTUS

8. THOMAS 9. JAKOBUS D. Ä. 10. PHILIPPUS

11. MATTHÄUS 12. THADDÄUS 13. SIMON

Subjektiver und objektiver Gebrauch von „rechts" und „links".

„Links", „rechts"; „linke Seite (Hälfte)", „rechte Seite (Hälfte)" — ohne nähere Bestimmung — ist stets vom Standpunkt des Beschauers zu verstehen.

In allen anderen Fällen ist die Bezeichnung im Sinne der Figur gebraucht, auf die *„links"* bezw. *„rechts"* bezogen wird: z. B. *„linke Hand", „rechte Hand"; „rechts von Christus"; „Petrus beugt sich nach links vor"* etc.

„Bei Leonardo ist nichts Zufall. Sein Tiefsinn, seine Spekulation haben keine Grenzen."
Thausing, Wiener Kunstbriefe XV.

ERSTES KAPITEL — EINFÜHRUNG

SCHICKSALE DES ABENDMAHLS SEIT SEINER VOLLENDUNG ☙ DAS WANDBILD NACH SEINEM HEUTIGEN ZUSTAND UND DAS PROBLEM SEINER REKONSTRUKTION ☙ BEDINGUNGEN UND GRUNDLAGEN HIERFÜR ☙ DER NEUE INTERPRETATIONSVERSUCH STRZYGOWSKIS ☙ MÄNGEL DER GOETHESCHEN AUSLEGUNG ☙

Den kunstsinnigen Reisenden, der Mailand besucht, werden nicht erst Bädekers Sterne veranlassen, in S. Maria delle Grazie einzutreten. Für Fremde, namentlich für die deutschen Italienfahrer, die Goethes Abhandlung über Leonardo da Vincis Abendmahl kennen, hat das äußerlich so bescheidene, ehemalige Dominikanerrefektorium, in welchem eines der erhabensten und das wohl meistdiskutierte Bildwerk der Renaissance entstanden ist, von jeher starke Anziehungskraft besessen. Aber nicht ein jeder, der seine Schritte erwartungsvoll nach S. Maria delle Grazie lenkt, ahnt, wie wenig mehr von dem Wunderwerk vorhanden ist; und auch diejenigen, denen aus der Literatur die schon vier Jahrhunderte weit zurückreichenden Klagen über den fortschreitenden Verfall des Wandbildes wohl bekannt sind, möchten gerne an eine Übertreibung glauben. Wir wissen, daß Leonardo, um die Wirkung des Kolorits zu erhöhen, wohl auch um das Bild langsamer ausführen, es also öfter übergehen zu können, sich auf ein verhängnisvolles Experiment einließ: er malte in Öl auf die Wand, aber die Ölfarben banden sich nur unvollkommen mit dem Wandverputz. Immerhin konnte das Kunstwerk in seinem vollen Glanz und Umfang erhalten bleiben, wenn man es gleich einer seltenen Treibhauspflanze hütete, alle Feuchtigkeit, ja selbst die Wirkungen jäher Temperaturwechsel von der leider mit minderwertigem, bereits sal-

peterhaltigen Material[1] aufgeführten Bildmauer sorgfältig fernhielt und letztere auch vor jeglicher Erschütterung bewahrte. Aber das Dominikanerrefektorium war kein Museum. Schon zu Lebzeiten Leonardos begann das 1499, also 20 Jahre vor seinem Tode in der Hauptsache vollendete Bild zu kränkeln.[2] Überschwemmungen scheinen den sehr tief gelegenen Saal des öfteren heimgesucht zu haben, so besonders in den Jahren 1500 und 1800. Und wie um diesen Unbilden die Krone aufzusetzen, fiel es den Mönchen ein, die von dieser Seite in den Saal führende, ziemlich niedrig gehaltene Türe, deren Sturz das kostbare Gemälde nach unten begrenzte,

[1] Der 1463 begonnene Bau des Klosters stockte mit dem Tode des Herzogs Francesco Sforza (1466), und das Ganze geriet in einen Zustand des Verfalls. Als dann Ende der achtziger Jahre auf Betreiben des Lodovico Sforza, genannt il Moro, der bekanntlich Leonardo an seinen Hof in Mailand berief, die Bautätigkeit mit großen Mitteln wiederaufgenommen wurde, scheint man einen Teil der früher errichteten Gebäulichkeiten ihrer Schadhaftigkeit halber wieder abgetragen, zu den Ersatzbauten jedoch das alte, schlecht gewordene Material mitverwandt zu haben. — Auch die Kirche ward seit 1492 durch Bramante umgebaut und bedeutend vergrößert (Chor und Kuppel).

[2] Wir besitzen darüber zuverlässige Kunde aus einer dem Jahre 1520 entstammenden, seinerzeit von dem Marchese Emilio Nunziante in der Nationalbibliothek zu Neapel entdeckten Reisebeschreibung des Don Antonio de Beatis, Geheimsekretärs des Kardinals Luigi d'Aragona. Ich zitiere die auf das Abendmahl bezügliche Stelle nach der von Müller-Walde, *„Beiträge"* (III, 1898) veröffentlichten Übersetzung: *„In dem Kloster von S. Maria delle Grazie . . . wurde in dem Refektorium der Brüder, die von der Observanz des Ordens von S. Domenico sind, ein Abendmahl besichtigt, von Messer Lunardo Vinci auf die Wand gemalt, den wir in Amboise trafen; selbiges ist ganz ausgezeichnet, obwohl es schon beginnt, schadhaft zu werden, ich weiß nicht, ob wegen der Feuchtigkeit, welche die Mauer ausströmt, oder wegen anderer Unachtsamkeit. Die Personen jenes* [Abendmahls] *sind nach der Natur gemalte Bildnisse von mehreren Personen des Hofes und von Mailändern jener Zeit in Lebensgröße."* (Vergl. hierzu Band IV, Heft 4 [1905] der *„Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes": „Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich, Oberitalien 1517—1518, beschrieben von Antonio de Beatis, veröffentlicht und erläutert von Ludwig Pastor."* Darnach lautet die betr. Stelle im Originaltext der Handschrift P der Bibliothek Corvisieri: *„In lo monasterio di Santa Maria de le Gratie, quale fo facto dal signor Ludovico Sforza, assai bello et bene acteso, fo visto* [die Besichtigung fiel zwischen den 20. und 30. Dezember 1517] *nel refectorio de fratri, che son del ordine di san Dominico de observantia, una cena picta al muro da messer Lunardo Vinci, qual trovaimo in Amboes, che è excellentissima, benchè incomincia ad guastarse, non so si per la humidità del muro o per altra inadvertentia. Li personaggi di quella son de naturale retracti de più*

auf Kosten des letzteren zu erweitern bezw. sie zu erhöhen, wobei die Füße Christi verschwanden.[3] Auch war das Bild den aus dem anstoßenden Raume eindringenden Küchendämpfen schutzlos preisgegeben, und die feuchten Niederschläge zogen den Salpeter unter der durch das Hämmern noch mehr gelockerten Malschicht nun unablässig aus der Wand hervor. Rechnet man zu allem die Tätigkeit pietätsloser Restauratoren, wie die eines Bellotti (1726), eines Mazza (1770) und so mancher Ungenannten, die außer diesen beiden nach und nach — auch noch im 19. Jahrhundert! — über das Gemälde gekommen sind; endlich die völlige Vernachlässigung, der das Kunstwerk um die Wende des 18. Jahrhunderts infolge der Einquartierung französischer Truppen bezw. der damit verbun-

persone de la corte et di Milanesi di quel tempo, di vera statura") — Über den Besuch des Kardinals bei Leonardo in Amboise s. Anm. 105.

Im Jahre 1890 veröffentlichte Luca Beltrami im *„Archivio storico Lombardo"* XVII unter dem Titel *„Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI"* einen Teil des 1525 zu Paris im Druck erschienenen, aber gleich der Reisebeschreibung des de Beatis bisher nur in 3 Exemplaren bekannten Tagebuchs des Franzosen Pasquier le Moyne, der nach der Schlacht bei Marignano im Gefolge Franz I. in Pavia und Mailand einzog und sich die Sehenswürdigkeiten dieser Städte aufzeichnete. Pasquiers Notizen gedenken auch des Abendmahls, das der Verfasser demnach zwei Jahre vor Antonio de Beatis sah. *„La singularite des autres* [églises] *est la cene que nostre seigneur fist a ses apostres paincte en plat a lentree du refectoire sur le coste de la porte par ou lon entre leans qui est une chose par excellence singuliere car a veoir le pain dessus la table diriez que cest pain naturellement fait et non artificiellement. Le vin les voirres, les vaisseaulx table et nappe auec les viandes au cas pareil. Et les personnaiges de mesme. Et a lautre bout en hault ung crucifix non si bien fait* [sic!] *que ladicte cene. Ledit refectouer a de longueur XLVIII pas et de largeur douze."*

Bisher hatte als der früheste Beobachter des Abendmahls Armenini gegolten, der gegen 1550 das Wandbild schon in halb verderbtem Zustand — *mezzo guasto* — antraf und darüber im dritten Buch seiner *„Veri Precetti della Pittura"* Ravenna 1587 berichtete. Auf ihn folgen Vasari in den *„Vite"*, 2. Aufl. von 1568 (siehe die Vita des Girolamo da Carpi, ed. Milanesi Bd. VI, pag. 491) und Lomazzo, *„Trattato dell' Arte della Pittura"* Milano 1584 (Lib. I, c. 10) und *„Idea del Tempio della Pittura"* Milano 1590 (cap. 13).

3 Dieser barbarische Eingriff soll im Jahre 1652 vorgenommen worden sein. Ich halte die Lesart, wonach es sich um Eröffnung der ganzen Tür, die vorher nicht bestanden, gehandelt hätte, nicht für glaubwürdig. — Die Öffnung wurde zu Ende des 18. Jahrhunderts zugemauert. Noch Goethe betrat, wie einst Pasquier, von dieser Seite den Raum: *„. . . Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber im Grunde des Saales stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämtlich*

denen Umwandlung des Refektoriums in einen Pferdestall und später in einen Lagerraum anheimfiel[4] — so sollte man eigentlich nicht das geringste mehr vorzufinden erwarten.

Treten wir durch den für den Besucher bestimmten Eingang in das ehemalige Refektorium ein... Ein weiter, leerer, kirchenschiffartiger Saal, von Süd nach Nord orientiert, nimmt uns auf. In das flache Tonnengewölbe, als welches sich die Decke darstellt, schneiden an den Langseiten Stichkappen für den ursprünglich wohl spitzbogig gedachten, jetzt aber horizontalen oberen Abschluß der Fenster ein. Diese letzteren durchbrechen als niedrige, an der östlichen Wand fast quadratische Öffnungen nur den oberen Teil der Langmauern, scheinen aber, wenigstens auf der westlichen Seite, ehedem bis auf die (moderne) Holzvertäfelung herabgereicht zu haben. Auch sind auf dieser Seite einige Fenster nachträglich wieder vermauert, dafür ein neues (neuntes) unmittelbar neben dem „Abendmahl" eingesetzt worden... Die südliche Stirnwand (links neben dem Eingang) füllt eine figurenreiche „Kreuzigung" aus, die von Gio. Donato Montórfano 1495 gemalt wurde und ein mittelmäßiges Werk der alten Schule repräsentiert. Darunter befanden sich (jetzt durch das rings um den Saal laufende Holzpaneel verdeckt) die Bildnisse des Herzogs Lodovico, als des Pro-

auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun, wenn der Hereintretende sich umwandte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzu hohen Türen den vierten Tisch gemalt . . ." (Goethe, *„Joseph Bossi. Über Leonard da Vinci's Abendmahl zu Mailand"*, im 31. Band der Cotta'schen Ausgabe in 40 Bänden.)

4 Das Beispiel des damaligen Generals Bonaparte, der bei seinem siegreichen Durchzug durch Mailand (Mai 1796) eine Ordre ausgefertigt haben soll, die auf tunlichste Schonung des Wandbildes drang, hat bei den Führern späterer, die Stadt passierender französischer Truppenteile jedenfalls keine Nachahmung gefunden; denn die Köpfe der Figuren dienten einquartierten Soldaten zeitweise sogar als Zielscheibe für — Steinwürfe!

Wir haben bei der obigen Darstellung der Geschichte des Bildes nur die faktischen Daten gegeben, ohne uns auf die näheren Begleitumstände, deren Prüfung wir andern anheimstellen, einzulassen, da diese Einzelheiten seit Amoretti zu oft und mit Vorliebe wiederholt wurden, und wir wenigstens den Goethe'schen Aufsatz in jedermanns Händen vermuten dürfen. Ausführlich finden sich die hierfür in Betracht kommenden traditionellen Belegstellen aus der Literatur mitgeteilt und zusammengestellt — außer in Bossis *„Del Cenacolo"*, Lib. I — in einer 1854 in der Kgl. Akademie zu Lucca abgehaltenen, im Druck auch separat erschienenen Vorlesung des Prof. Mich. Ridolfi: *„Discorso sul Cenacolo di Leonardo da Vinci"* (Accad. T. XV, pag. 331 ff).

tektors von S. Maria delle Grazie, seiner Gemahlin Beatrice d'Este († 1497) und zweier kleiner Söhne (Massimiliano und Francesco Maria). Die Kreuzigung ist noch gut erhalten; die bis auf geringe Reste verschwundenen Bildnisse, die — Leonardo ausgeführt hat, sind für uns verloren. Kehrt sich der Blick sodann der Tiefe des Saales zu, so wird er zunächst durch die den Seitenwänden sich entlang ziehenden, hier untergebrachten Kopien des Abendmahls festgehalten. Die sehr zerstörte Freske zur Linken (Länge ca. 6 m; das Original ist 9 m lang, 4,5 m hoch) stammt aus dem Ospedale Maggiore zu Mailand; sie wird jetzt dem Antonio de Glaxiate, einem sonst ziemlich unbekannten Meister, zugeteilt; als Entstehungszeit hat sich das Jahr 1506 ergeben. Ihr gegenüber, an der östlichen Wand, sind zwei noch größere Fresken aufgestellt: südlich die des Gio. Paolo Lomazzo, des bekannten Kunstschriftstellers und Bewunderers Leonardos, 1561 für den Konvent von Della Pace zu Mailand geschaffen, ein Jugendwerk dieses Meisters (Länge ca. 8,5 m); nördlich die Kopie, die von Castellazzo 1832 in die Brera kam und in der Literatur bisher unter dem für die bedeutenderen Abendmahlskopien charakteristischen Sammelnamen d'Oggionos ging. In neuerer Zeit ist sie als ein Werk des Andrea Solario, ebenfalls eines Leonardoschülers, erkannt worden (Länge ca. 7 m).[5] Von diesen Riesen beinahe erdrückt, haben auf derselben Seite

5 Mit ihr zusammen wird gewöhnlich eine andere große Kopie auf Leinwand aus der Certosa bei Pavia, jetzt in der Royal Academy of Arts zu London, genannt, als deren Urheber ebenfalls Oggiono gilt. (Vergl. die Gebrüder Sant' Agostini: *„Catalogo delle Pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano . . ."* Milano 1671; Carlo Torre *„Il Ritratto di Milano"* Milano 1674, sub *„Porta Vercellina"*, Lib. II; Baldinucci: *„Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in quà"* V. (Ergänzungs-) Band, Firenze 1728). Sie kam zu Ende des 18. Jahrhunderts, nachdem Joseph II. durch sein Edikt die Karthäuser in Pavia aufgehoben, in Besitz eines Mailänder Privatmanns, der sie lange in der Brera ausgestellt hielt, wo sie 1802 durch Giacomo Frey in einem Kupferstich reproduziert wurde. Nach Passavant (*„Kunstreise durch England und Belgien"* Frankfurt 1833) gelangte sie 1815 nach England; 1818 sieht sie G. H. Noehden, nachmaliger Beamter am britischen Museum in London, Übersetzer des Goethe'schen Aufsatzes über das Abendmahl ins Englische. Waagen (*„Kunstwerke und Künstler in England"* Bd. II, Berlin 1838) bemerkt, daß die Köpfe sehr ungleich behandelt seien; am feinsten und am meisten im Geiste des Meisters erschienen ihm die von Christus und von Johannes; andere dagegen hätten etwas Stumpfes — während Bossi (*„Del Cenacolo di Leonardo da Vinci"* Milano 1810) gerade den Kopf Christi am wenigsten befriedigend

zwei kleine Ölkopien ihren Platz gefunden: in der kleineren von ihnen (Länge ca. 1,4 m) haben wir ein bezeichnetes Werk des Cesare Magno vor uns (hing früher in der Brera); für den Urheber der anderen Tafel, die ganz in der Ecke neben der Kreuzigung aufgehängt ist (aus S. Barnaba zu Mailand; Länge ca. 2,6 m), wird — diesmal wohl mit Recht — Marco d'Oggiono gehalten. Da die letzteren beiden Künstler Werkstattsgehilfen Leonardos waren, und da auch, wie wir später sehen werden, stilistische Merkmale eine so frühe Datierung nahelegen, so dürften ihre Kopien, wie auch die aus Castellazzo, noch ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu versetzen sein, die des Oggiono vielleicht noch vor das Jahr 1500. — Endlich bieten Photographien der Kopie zu Ponte Capriasca bei Lugano und solche der bekannten, vielumstrittenen zehn Köpfe zum Abendmahl aus dem Besitze der 1897 † Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar[6] willkommene Gelegenheit zu vergleichenden Studien. Eine dritte kleine Ölkopie, die gleich der des Cesare zur

fand. Ebenso konstatiert Noehden, der, durch Bossis *„Cenacolo"* und den Goethe'schen Aufsatz wohl vorbereitet, das Original in S. Maria delle Grazie gewissenhaft studiert hatte, die auffallende Ungleichheit in der Ausführung der Karthäuser Kopie und schließt daraus auf die Mitwirkung untergeordneter Gehilfenhände (s. pag. XIX seiner *„Introduction"* zu der genannten Übersetzung betitelt: *„Observations on Leonardo da Vinci's celebrated Picture of the Last supper, by J. W. de Goethe"* London 1821). Verschiedene Köpfe — unter ihnen besonders das Haupt des Heilandes — bezeichnet er als so schlecht ausgeführt, daß ihm ihre Vorbilder geradezu ins Lächerliche gezogen erschienen (vergl. hierzu auch unser Urteil über die kleine, skizzenartige Kopie aus S. Barnaba oben und im Anhang). Einige ältere Schriftsteller schätzen die Kopie wie ein zweites Original, an dem die Hand Leonardos beteiligt gewesen, so Bartholomeo da Siena *(„De vita et moribus B. Stephani Maconis Senensis Cartusiani . . ."* Senis 1626), die Maler Sant' Agostini a. a. O., Lanzi *(„Storia pittorica"* Tomo II, 1, Bassano 1795/96), der die Kopie zu Castellazzo nicht zu kennen scheint, besonders aber der Abbé Guillon de Montléon in seinem *„Cénacle de Léonard de Vinci rendu aux amis des beaux-arts . . ."* Milan 1811. — Die Aufstellung in der Akademie zu London soll, nach Frantz *(„Das Heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci"* Freiburg i/B. 1886), eine sehr ungünstige, sowohl das Studium als auch die photographische Aufnahme erschwerende sein; auch hätten die Farben eine starke Nachdunkelung erfahren. — Ich selbst habe diese Kopie nicht gesehen, sondern kenne nur den oben genannten Stich von Frey. Im vierten Kapitel wird sich Gelegenheit bieten, ausführlich auf den letzteren und damit indirekt auch auf die Kopie zurückzukommen.

[6] Die Sammlung enthält auf acht Einzelkartons die Köpfe des Bartolomäus, des jüngeren Jakobus, des Andreas, des Judas zusammen mit dem des Petrus, des Johannes,

bequemeren Besichtigung auf einem Staffeleirahmen aufgestellt ist — dasselbe Verfahren würde sich auch für die entschieden zu hoch hängende Kopie des Oggiono empfehlen — übergehe ich geflissentlich, da sie sich als ein ganz wertloses, flüchtiges, wohl dem 18. Jahrhundert angehöriges Machwerk ausweist.

Schon das in der Höhe des unteren Bildrandes den Wänden entlang führende, übermannshohe Holzpaneel wie auch der breite Ornamentstreifen, der, den oberen, horizontalen Abschluß des Gemäldes aufnehmend, an den Langseiten des Saals sich hinzieht, lenkt das Auge auf die der Kreuzigung gegenüberliegende nördliche Stirnwand, auf das Original selbst. Zudem aber weist, ähnlich wie bei der Kreuzigung, das architektonisch-dekorative Beiwerk auf den besonderen Inhalt hin. Aus drei den oberen Abschluß des Gemäldes überzirkelnden Lünetten nämlich, die auf weinrotem Untergrund von grüngoldnen Eichenkränzen eingefaßte Wappenbilder zeigen (die mittlere dieser Lünetten hat den größeren Radius), steigen die flachen Zwickelfelder eines das Ganze baldachinartig überspannenden, in die Decke des Saals hinausgreifenden, halbseitigen Gratgewölbes empor... Aber möchte der erste flüchtige Blick des Beschauers, unbefriedigt von der Freske aus Castellazzo, ihrem harten, grellen Kolorit, der kleinlichen Auffassung des Erlösers; unbefriedigt von dem stumpfen, schweren Pathos des Lomazzo, den fast an eine Parodie gemahnenden spießbürgerlichen Typen des Oggiono, der übertrieben lebhaften und dabei doch hölzernen Mimik, die den Figuren des Cesare eigen ist; unbefriedigt endlich von den harten, spröden Rätselzügen der Glaxiate'schen Kopie — nun in einer gewissen weichen Vertriebenheit des Kolorits, in den sanften, fließenden Konturen ein Etwas noch von der einstigen überlegenen Größe des Originals erkennen, so wird dieser aus der Totalität gewonnene Eindruck sofort schwinden, sobald man das Wandbild in Einzelheiten auf sich einwirken läßt. Da offenbart sich fast aus jeder Handbreite Raums die Wirkung des beklagenswerten Vernichtungsprozesses, der das Kunstwerk der Auflösung nahe gebracht hat. Eine trübende Haut, die jahrhundertelang

des THOMAS mit dem des älteren JAKOBUS, des PHILIPPUS und des MATTHÄUS. Es fehlen also das Haupt Christi, sowie die Köpfe des Thaddäus und des Simon.

Nahrung aus den feuchten, salpetrigen Ausdünstungen sog, überzieht die Fläche und läßt die Züge der Dargestellten, Christi und seiner Jünger, nur noch mühsam entziffern. Neuerdings ist ja durch Entfernung der trockenen, weißlichen Pilzpartikelchen der Schleier etwas gelüftet worden; aber der Kenner wird sich durch den ersten Eindruck relativ guter Instandsetzung nicht über die tatsächliche und schreckliche Leere in den Physiognomien wegtäuschen lassen. Es wäre eine arge Übertreibung, auch heute behaupten zu wollen, das Original berge für den Eingeweihten *„noch gar köstliche Züge"*. Als vor 30 Jahren Anton Springer (*„Leonardos Abendmahl und Morghen's Stich"*, Repert. f. Kunstwissenschaft Bd. I, 1876) diese Worte niederschrieb, da konnte er den Bartolomäus, Jakobus d. Ae., Philippus und Matthäus als verhältnismäßig gut erhaltene Typen bezeichnen. Dem heutigen Betrachter scheint dies nur noch für zwei dieser Jünger zuzutreffen: für Matthäus mit der charakteristischen, gegen die Spitze etwas ausladenden Bildung der Nase — nur die spätere Zutat des Bartes abgerechnet, für den die alten Kopien nicht den geringsten Anhalt bieten — und für Jakobus d. Ae. Am besten erscheint momentan Thomas erhalten; doch ist die auffallende Farbenfrische des hellen, rötlichgelben Teints etwas verdächtig und mahnt zur Vorsicht. Auf der nächsten Stufe stehen dann, was die Erhaltung anbetrifft, Philippus und Andreas, welch letzterer aber — dies ergibt sich schon aus der den Sinn entstellenden Blickrichtung — sehr übermalt sein muß. Philippus ist ganz verdunkelt; sein Haupt weist ausgebrochene Partien (Steinwurf?) auf, z. B. an Stelle des Ohrs, am Hinterkopf etc.[7] — Aus diesen wenigen Anhaltspunkten dürfte deutlich genug erhellen, in welchem Grade und mit welcher Grausamkeit die Vernichtung fortschreitet. In Bartolomäus und seinen Nachbar Jakobus d. J. hat sich der Zahn der Zerstörung förm-

7 Zwar ist dieser Jünger vielleicht die einzige Figur, die dem Schicksal des Restauriertwerdens einigermaßen entgangen ist. Nach dem Zeugnis der beiden Richardson in der vermehrten und verbesserten französischen Ausgabe ihres (ursprünglich englisch geschriebenen) *„Traité de la Peinture et de la Sculpture par Mrs. Richardson père et fils"* Amsterdam 1728 war 1720, also vor der ersten großen Restauration durch Bellotti *„la seconde figure après le Christ, je veux dire l'apôtre qui croise les bras sur sa poitrine celui qui s'est le mieux conservé."*

lich eingefressen; der Dreiverein zur Rechten Christi ist nur noch in den oberen Hälften seiner Köpfe erkennbar[8]: Judas ist vollständig verdunkelt; gar bei Petrus erscheint die für den Idealtypus dieses Kopfes (in der Straßburger Gemäldesammlung, s. später) so charakteristische seitliche Linkswendung unterdrückt und demgemäß das Dreiviertelprofil in einfaches Ganzprofil verwandelt... Den Johannes zählte schon Springer mit Thaddäus und

[8] Derselbe Richardson — es ist, wie wir aus der Vorrede des Vaters zum Tome III erfahren, der jüngere, der 1720 Italien bereiste und dessen gesammelte Notizen verwertet sind — bemerkt damals schon: *„Tous les apôtres qui se trouvent à la droite du Sauveur sont entièrement effacés."* Demgemäß scheint sich die Feuchtigkeit besonders hartnäckig auf dieser Seite des Bildes festgesetzt zu haben. Man bedenke: Jetzt erst kamen Bellotti und später Mazza über das Gemälde. Wie man der See immer wieder ein teuer erkauftes Stück Landes abringt — so etwa muß hier in aller Stille, nur leider mit ungeeigneten Mitteln, gegen das fortgesetzte Verblassen der Farben und der Konturen angekämpft worden sein... Wenn nun Springer den Bartolomäus und den Philippus noch gut erhalten nennt und demungeachtet innerhalb eines Vierteljahrhunderts bei sorgfältigster Pflege des Bildes ein solcher Wandel möglich war, wie wir ihn oben konstatierten; wenn wir ferner einer Aussage Ludwig Schorns (*Deutsche Ausgabe des Vasari* von 1843, III, 1, Anm. 28 zur Vita des Leonardo) Glauben schenken dürfen, wonach ihm zu dem wenigen, was er im Jahre 1822 noch am kenntlichsten und am reinsten fand, der Kopf des Heilandes zu gehören schien, während Mussi *„Discorso sulle Arti del disegno"* Pavia 1798, p. 36 schreibt: *il volto del Salvatore è guasto!* — ist da nicht anzunehmen, daß seit Mazza, doch mindestens auf der linken Bildhälfte mit Einschluß der Hauptfigur, umfassende Wiederauffrischungen stattgefunden haben müssen? Schon der Vergleich der Berichte läßt ahnen, daß auf dieser Seite wenig Authentisches mehr zu retten sein dürfte.

„Le Christ," fährt der jüngere Richardson fort, *„et les figures qui sont à sa gauche sont encore assez visibles, à cela près que, les couleurs en sont tout-à-fait ternies; il y a des endroits, où il ne reste que la simple muraille."* (Tome III, p. 34.)

Dieser Bericht, dem man es ansieht, daß er nur auf unmittelbarer Anschauung beruhen kann, ist äußerst wichtig für die Beurteilung des Wandbildes in seinem heutigen Zustande. Wenn Scanelli in seinem 1657 zu Cesena publizierten *„Microcosmo della Pittura"* Lib. II, c. 6 ähnlich wie einst Armenini versichert, er habe 15 Jahre vorher bei einem Besuche des Refektoriums eine Ruine vorgefunden, auf welcher Köpfe, Hände und Füße völlig ausgelöscht — *quasi affatto annichilate* — erschienen seien, so steht dieser summarischen Kritik die Übertreibung auf der Stirne geschrieben. Freilich spricht schon 1625 der Kardinal Federigo Borromeo in dem lateinischen Verzeichnis seiner Kunstsammlungen, betitelt *„Federi. Card. Borromaei Museum"* (s. auch Tomo VII der *„Symbolae litterariae opuscula varia"* des Antonio Francesco Gori, Rom 1754) bei Darlegung der Umstände, unter denen die Kopie des Vespino (s. später) angefertigt wurde, von herabgefallenen Krusten und von erloschenen und abgeblätterten Figuren: *„cum ego . . . excidentes crustas inspexissem, desiderio ex arte conservandi operis . . . probatum mihi pictorem appellavi. Is pleno desperationis sermone corruptas et evanidas*

Simon (die Köpfe beider sind jetzt ganz verwischt)[9] zu den am schlechtesten erhaltenen Typen. Auch an Christi Haupt werden wohl nur noch die äußeren Konturen auf Leonardos Hand zurückzuführen sein; der Mund z. B. erscheint geschlossen — wir werden sehen, daß er sich ursprünglich halb geöffnet darstellte —; und ebenso wird sich uns auch der leichte Kinnbart, von dem noch Spuren vorhanden sind, als spätere Zutat erweisen. Der Hals ist stark verletzt, überhaupt die linke Hälfte des Antlitzes bedenklich beschädigt. Auch Springers Erkundungen ergaben, daß der untere Teil des Gesichtes Christi beträchtliche Änderungen erfahren haben müsse.[10]

Es ist als hätte der starke göttliche Geist, der dieses Mahl dereinst belebte, die Hülle für immer verlassen; als harrte die Materie, zermürbt und zerblättert, nur noch ihrer endgültigen Auf-

dilapsasque figuras arguendo spem primam meam infregit" — ein gewichtiges Zeugnis, dessen Glaubwürdigkeit auch wesentlich unterstützt wird durch den Befund der Kopie des Vespino selbst (s. Anhang).

9 Sie sollen, nach Guillon de Montléon (a. a. O. p. 21; vergl. auch Lanzi a. a. O.; Gallenberg *„Leonardo da Vinci"* Leipzig 1834, S. 101), nebst den Köpfen des Matthäus und des Philippus der Mazza'schen Überarbeitung seinerzeit dadurch entgangen sein, daß bei Anlaß eines in jenem Jahre (1770) erfolgten Prioratswechsels der neuberufene, kunstverständige Prior Paolo Galloni (s. Pino *„Storia genuina del Cenacolo insigne . . ."* Milano 1796 p. 55) beim Amtsantritt den Maler noch vor Beendigung der Restauration seiner Verpflichtungen enthob.

10 Daß die Füße sämtlicher Figuren verloren sind, die Christi, wie wir sahen, sogar herausgebrochen wurden, mag zur weiteren Vervollständigung des Gesagten dienen. Aber auch die Hände sind z. Teil lädiert. Verhältnismäßig gut erhalten erscheinen die Linke des Andreas, die (den Messergriff umfassende) Rechte des Petrus (erneut; vergl. Springer a. a. O.), die Linke Christi, die Rechte des Thomas (erneut, vergl. Springer. Die Linke dieses Jüngers ist verschwunden; unter welchen Umständen, findet sich in Anm. 50 ausgeführt), die Hände des Philippus, Matthäus' Linke und Simons Rechte. Dagegen sind nahezu zerstört die Hände des Bartolomäus, das gefaltete Händepaar des Johannes und die Rechte des Thaddäus; verändert ist die Linke des ält. Jakobus: letzteres hängt mit der Geschichte der linken Thomashand zusammen. — Meinen Angaben liegen die Ergebnisse einer letzten Besichtigung vom Frühjahr 1907 zu Grunde.

Wohl nicht mit Unrecht setzt Guillon de Montléon aufs Schuldkonto der genannten Übermaler auch die unnatürliche Verschmälerung der linken Schulter des Johannes, an der das Schlüsselbein zu fehlen scheine, die unperspektivische Zeichnung der linken Hand des Judas, der schlecht getroffene Ausdruck im Antlitze des Petrus, die kindliche Behandlung der Gewandfalten. *„Tous ces défauts ne sont certainement pas de Léonard qui étoit si instruit en anatomie, si savant en perspective, si profond en physiognomie et si parfait dans l'art d'ajuster les draperies."* (a. a. O. p. 19).

lösung entgegen. Und doch hat dieses Bild, in berühmten Stichen und anderen Reproduktionen über die halbe Welt verbreitet und uns allen von Jugend auf vertraut, geradezu die Bedeutung eines Kultbildes gewonnen, mit dessen Vorstellung wir unwillkürlich den Begriff des letzten heiligen Mahles zu verbinden pflegen. Wenn wir also, gewöhnt an die volllebendige Funktion des Werkes, plötzlich vor die zerstörte Form hintreten und gleichzeitig uns sagen müssen, daß es die Urform ist, von der alle anderen Formen abgenommen sind, so ist es mehr als bloßes Bedauern, das sich uns bei diesem Anblicke aufdrängt. Wir fühlen uns befremdet, abgestoßen; es liegt ein solch' krasser Widerspruch darin, daß die Quelle, aus der ein Strom des Lebens sich zu ergießen schien, verstopft, vergiftet, daß das Auge, das wir in ewiger Jugend leuchtend wähnten, blind und tot sei. Sollte es da nicht im Bereiche der Möglichkeit liegen, die Idee einer Rekonstruktion umzusetzen in die Wirklichkeit? Und ist es zu weit gegangen, wenn wir uns durchaus nicht daran genügen lassen möchten, das „Abendmahl" nur im Geiste Eingeweihter auferstanden zu wissen? Sollte der Künstler sich nicht finden, der *„für Leonardo begeistert, mit scharfem Auge und feiner Hand begabt, das Werk des Meisters wieder beleben könnte"?* Der freilich mehr wäre, als ein Rudolf Stang, auf den Springer mit diesen Worten hinzielt, mehr als ein verkleinernder Kupferstecher. Der die Gebärden dieser Dreizehn mit uns erfaßte, mit uns von Jünger zu Jünger schritte und gleich uns verweilte vor der Erhabenheit des noch unberührt gebliebenen Christusantlitzes; der aus dem Studium jener sechs echtesten Repräsentanten leonardischer Physiognomik, jener bisher viel zu wenig beachteten sechs Köpfe zum Abendmahl in Straßburg[11], unschätzbare Gestaltungsmöglichkeiten für die übrigen sieben Köpfe gewänne, und der schließlich aus dem Mosaikbild alter Kopien das Wesentliche herausschöpfte für die Erkenntnis einzelner wichtiger Motive, so wie wir sie mit Einschluß der

[11] In der städt. Gemäldesammlung daselbst. Die Reihe umfaßt auf einzelnen, im äußeren Zuschnitt sich mit den entsprechenden zu Weimar (s. Anm. 6) fast deckenden Blättern das Haupt Christi, die Köpfe des jüngeren Jakobus, des Andreas, des Judas, des Petrus und des Johannes. Judas und Petrus sind hier getrennt behandelt. Im

Landschaft zusammenzustellen gedenken. Müßte ein solcher Künstler, auch ohne über die strengen, absoluten Vorbilder für jene fehlenden Köpfe zu verfügen, nicht Besseres vollbringen, als selbst seine ersten Vorgänger, denen das noch unversehrte Urbild gleich einer Sonne strahlte? — Der Gedanke an eine Rekonstruktion ist nicht neu. Bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts (1612—1616) bildete im Auftrage des kunstsinnigen und sammeleifrigen Kardinals Federigo Borromeo, des Begründers der Ambrosiana, der Maler Andrea Bianchi detto Vespino die *„reliquiae cœnaculi fugientes"*, wie die Inschrift das Original nennt, ausdrücklich zu dem Zwecke nach, *„ut conservaretur Leonardi opus"*. Aber dieses an sich so löbliche Bestreben war lediglich durch das Interesse für das Gegenständliche geleitet. Mit einer annähernd treuen Übertragung dessen, was meßbar war, glaubte man sich vollauf begnügen zu dürfen; und so repräsentiert sich uns die vom Kardinal mit hoher Befriedigung begrüßte Kopie als ein Produkt von abstoßend unleonardischer Glätte und Manieriertheit.[12] Nicht viel besser steht es um den im Auftrage des Vizekönigs Eugen Beauharnais später in Mosaik ausgeführten, ins erste Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts fallenden Versuch des Malers und Professors an der Breraakademie zu Mailand, G. Bossi[13]. Bossi hat sich die Auf-

übrigen finden sich wie dort auf den meisten Blättern übergreifende Teile von Nebenfiguren, Hände, Schultern, ja selbst benachbarte Köpfe in andeutenden Umrissen miteingezeichnet.

[12] Mailand, Ambrosiana. Die Kopie ist aus einzelnen Teilen zusammengesetzt und unter den Fingerspitzen der Hände Christi einerseits und hart über den Köpfen andrerseits abgeschnitten.

[13] Die ersten Studien zu den Köpfen, d. h. die Durchzeichnungen, die Bossi nach den Kopien von Castellazzo und Ponte Capriasca, sowie nach der Kopie des Vespino anfertigte, hatte der Großherzog Karl August vom Künstler selbst erworben und nach Weimar gebracht; sie bildeten für Goethes Aufsatz die hauptsächlichsten Unterlagen. — Der (1807 begonnene) Karton kam in die Galerie Leuchtenberg (durch Eugen Beauharnais, späteren Herzog von L.) und mit dieser von München schließlich nach St. Petersburg. — Die Kopie auf Leinwand findet sich noch 1877 in dem Katalog der Brera aufgeführt (unter No. 569; die Maße sind angegeben: 4,38 m hoch, 8,92 m lang). Jetzt wohl im Depôt? Der Katalog von 1881 enthält sie nicht mehr. — Das Mosaik endlich, von Rafaelli ausgeführt, bewahrte zuerst die Ambraser Sammlung in Wien (s. Gallenberg 1834 a. a. O.); später erhielt es den ihm angemesseneren Platz in der Minoritenkirche (Vergl. Stache, F.: *„Erklärung der Aufstellung des großen Mosaikbildes nach Leonardos Coena Domini in der ital. Kirche zu S. Maria de Neve in Wien"*, Wien 1851).

gabe nicht leicht gemacht. Jahrelang sammelte er das urkundliche Material in den Archiven, bereiste die Lombardei nach den vorhandenen Kopien und trieb auf die Maltechnik Leonardos bezügliche Studien. Die Ergebnisse dieser Forschungen hat er in einem vierbändigen, von Goethe bekanntlich sehr warm aufgenommenen Prachtwerk: *„Del Cenacolo di Leonardo da Vinci...“* niedergelegt. Verrät sich indes schon in der Art der Methode der unkritische Eifer des kunstarchäologischen Dilettanten, der alles, was sich seiner Meinung nach irgend auf das Abendmahl zu beziehen schien, zusammentrug, so beweist schließlich die Bevorzugung von Vespinos Machwerk bei Erstellung des eigenen Kartons die Unzulänglichkeit des ganzen theoretischen Aufwands, die Unfähigkeit dem Kunstwerk an sich gerecht zu werden. Bei soviel selbstloser Hingabe an den Gegenstand ist dieser Mangel an historisch geschulter Pietät, für den Bossi freilich als das Kind seiner Zeit nicht so sehr verantwortlich gemacht werden kann, um so aufrichtiger zu bedauern, als damals gewiß noch mehr zu retten, mindestens doch aber zu sehen gewesen wäre, als heute... Mit entschieden besserem Erfolg hatte kurz zuvor Raffael Morghen in Florenz der schwierigen Aufgabe sich unterzogen, mit Hülfe des Grabstichels das Gemälde wiederzugeben.[14] Auch Morghen überträgt nicht den strengen Leonardo; sein Formideal steht dem Raffael Sanzio's ungleich näher als dem des Leonardo da Vinci; und zudem hat er sich ziemlich eng an die oben erwähnte schwächliche Kopie aus

[14] Der Stich (in Gr.-Fol.) wurde 1800 nach dreijähriger Arbeit vollendet und fällt in die Glanzzeit dieses berühmten, 1758 geb., 1833 verstorbenen Graveurs. (Vergl. Palmerini, N. *„Opere d'intaglio del Cav. Raffaello Morghen raccolte ed illustrate...“* Firenze 1824).

Eine fast mathematisch genaue, merkwürdigerweise bis jetzt ganz übersehene Übertragung dieses Stiches in Fresko (Länge ca. 7 m, gleich der Kopie aus Castellazzo, d. h. die Figuren etwa in Lebensgröße) aus dem ersten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts findet sich an der Südwand (über dem Altar, Licht von links!) des Kirchenraumes zum Pfründnerhaus in Freiburg i. B. Der harmonischen Wirkung dieses Gemäldes kommt nicht eine der von uns betrachteten Kopien gleich. Wäre Morghens Stich als Rekonstruktion kompetent — wir hätten in der genannten Übertragung das Ideal einer rekonstruierten Kopie. Zu bedauern ist nur, daß sich die Maler (Geser, Vater und Sohn, malten vornehmlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: vergl. Schreiber *„Geschichte der Stadt Freiburg i. B.“* Freiburg 1857/58, IV, S. 365) in den Farben nicht strenger an das Original gehalten haben.

Castellazzo angelehnt, an die sich seinerseits der Maler Matteini, als er 1795 auf Veranlassung des Großherzogs Ferdinand III. von Toskana eigens für Morghen eine Kopie (Zeichnung) nach dem Abendmahle fertigte, in Ermangelung eines zuverlässigeren Vorbildes vornehmlich gehalten hatte. Aber Morghen bietet innerhalb der Grenzen seiner Technik, die der Interpretation eines so gewaltigen, in Fresken-Großstil geschaffenen Werkes von vornherein gewisse Beschränkungen auferlegt, doch ein Abgerundetes und insofern Vollkommenes; und so ist denn auch mit Recht gerade diesem Stich die Mission zugefallen, das Wandbild zu S. Maria delle Grazie erst eigentlich zu popularisieren, seinen Ruhm über den ganzen Erdball zu tragen. Endlich ist — um von belangloseren, durchweg übrigens Morghen kopierenden Versuchen abzusehen und um nur die Marksteine der Entwicklung zu bezeichnen — in neuerer Zeit Rudolf Stang, ebenfalls mit einem Kupferstich[15] hervorgetreten. Von modernen Gesichtspunkten ausgehend, von der wissenschaftlichen Forschung unterstützt, ist sich dieser Künstler dessen wohl bewußt gewesen, daß es sich hier um Probleme handle. Aber das Resultat, so wie es uns vorliegt, erfüllt in keiner Weise die Forderungen, die wir an einen idealen Rekonstruktionsversuch stellen müssen. Mögen auch Grabstichel und Kupferplatte als Materialien von vornherein sehr wenig geeignet sein, um mit ihrer Hülfe den Geist einer Freske zu interpretieren; mag auch die Art der Technik zum Detail zwingen und verleiten und der strengen, schlichten Prägnanz der Freskenmodellierung, die — ohne deshalb je leer zu wirken — fast kein Detail kennt, unwillkürlich Gewalt antun: so bleibt noch genug an willkürlicher Entstellung übrig, für die der Urheber des Stichs allein die Verantwortung trägt. Stang hat eben wie Bossi, wie Morghen, wie Vespino und all' die andern vor ihm die Gesten abgeschrieben, ohne sich über ihre systematische Bedeutung Rechenschaft geben zu können. Da aber im Abendmahl nach der genialen Absicht seines Schöpfers die Geste das gesprochene Wort ausschließlich vertritt, indem das Ganze ja auch, wie wir darlegen werden, von der einen Handbewegung Jesu abhängt, so ergibt sich notwendig und zwingend, daß die Mienen mit den

[15] 1875 begonnen, 1888 fertiggestellt. — In Gr.-Fol.

Gesten in Übereinstimmung stehen, d. h. daß sie im Grunde dasselbe aussagen müssen. So ist — indem sich eins durch das andere kontrolliert — die Geste jeweils der Schlüssel für den physiognomischen Ausdruck, und ihr Verständnis bildet, wenn nicht der Willkür Tür und Tor geöffnet sein soll, die Basis für jede rationelle Rekonstruktionstheorie. Man kann daher Riegel nicht recht geben, wenn er in seiner vortrefflichen Studie über die Darstellung des Abendmahls[16], angelangt bei der Besprechung Leonardos, meint, es scheine, daß ein Werk, welches soviele der ausgezeichnetsten Männer gesehen, verstanden und geschildert haben, auch für die menschliche Erkenntnis nach allen Richtungen nun erschöpft sei[17]: denn auf praktischem Gebiet beweist es der Stang'sche Stich, auf theoretischem die jüngste der zusammenfassenden Arbeiten über unsern Gegenstand, die Untersuchung von Frantz[18], daß immer noch eines zur vollen Erkenntnis fehlt: die Interpretation des mimischen Ausdrucks. Seit Goethe klammerte sich die Charakteristik

[16] Riegel: *„Über die Darstellung des Abendmahls, besonders in der toskanischen Kunst"* Hannover 1869.

[17] *„La peinture n'a pas d'œuvre qui soit plus celèbre et moins réellement connue"* gesteht zwanzig Jahre später Gabriel Séailles in seiner berühmten Biographie *„Léonard de Vinci, l'artiste et le savant"*.

[18] *„Das Hlg. Abendmahl des Leonardo da Vinci"* Freiburg 1885. — Frantz sucht die geistige Bedeutung des Werkes mit der Tatsache zu decken, daß Leonardo für das Aussehen eines jeden Jüngers und Christi selbst die historisch-literarische Tradition Zug für Zug berücksichtigt habe. *„Die Äußerungen der verschiedenen Affekte schließen sich möglichst genau dem Wortlaut der heiligen Schrift oder der Überlieferung an, und darin besteht ein Hauptverdienst dieser unvergleichlichen Schöpfung."* (S. 53). Wie leicht sich indes die Interpretation der einschlägigen Berichte dem jeweiligen, aktuellen Bedürfnisse anpassen läßt und wie unwissenschaftlich daher ein solches Verfahren ist, lehrt die Gegenüberstellung der Resultate von Frantz und der von Guillon de Montléon. Guillon, dessen methodische Vorarbeit gerade auf diesem Gebiete Frantz unbekannt geblieben zu sein scheint, zeigt nämlich (a. a. O. pag. 83—133), daß, wenn Leonardo sich sklavisch an die Berichte gehalten hat (was Guillon voraussetzen zu dürfen glaubt; vergl. hierüber Anm. 76), eine von der damals soeben durch Bossi aufgestellten Nomenklatur total abweichende angenommen werden müsse. — Gewiß beweist der Umstand, daß sich auf jener alten Kopie zu Ponte Capriasca bei Lugano die Namen der Figuren ausdrücklich, gewissermaßen also authentisch, verzeichnet finden, daß Leonardo — was ja auch naheliegend genug war — dem Typus seiner Gestalten wenigstens die gangbare Vulgärtradition zugrunde legte, daß er die Jünger nach Verwandtschaft gruppierte, daß er Lebensalter und Temperament, soweit dies anging, in Betracht zog: aber in diesen

Christi und der Jünger blindlings an das wenige, was dieser, z. Teil im Anschluß an die Tradition und Bossi, gesagt hat. Züge, die etwa hinzugetreten, entbehren durchweg des systematischen Zusammenhangs. Erst neuerdings sind anläßlich einer von der populären abweichenden Deutung des Abendmahls durch den bekannten Grazer Kunsthistoriker und Orientalisten J. Strzygowski diese Interpretationsversuche in ein kritischeres Stadium getreten. Damit aber berühren wir den eigentlichen Kern- und Angelpunkt, um den die ganze Abendmahlsfrage sich dreht: Da wir Wirkungen zu interpretieren haben, von welcher Ursache hängen sie ab? Mit andern Worten, welche Phase der Evangelienberichte ist hier im Bilde verkörpert?

Goethe deutet mit Bossi — beide können sich auf das Zeugnis des Fra Luca Pacioli, des Freundes Leonardos, aus dessen *„Divina Proportione“* [19] berufen —, daß der Moment der Verratsankündigung dargestellt sei, wonach Christus das entscheidende: *„Einer ist unter euch, der mich verrät“* soeben ausgesprochen hätte.

mehr nebensächlichen Momenten liegt nicht der Schwerpunkt der geistigen Leistung, liegen durchaus nicht die Ursachen der außerordentlichen Wirkung.

Im übrigen ist Frantz im größten Teile seiner Arbeit das ergebene Sprachrohr Bossis. Wer sich über des letzteren Zusammenstellung der das Abendmahl betreffenden literarischen Zeugnisse bis zum Jahre 1810 rasch orientieren, wer einen Überblick über die von Bossi aufgezählten wichtigeren Kopien gewinnen und vor allem die von ihm gegebene Charakteristik derselben möglichst wortgetreu kennen lernen möchte, der sei auf die Schrift von Frantz verwiesen. — In seinem *„Leonardo da Vinci“* hat der Graf Gallenberg bekanntlich ohne viel Umstände Amorettis: *„Memorie storiche“* von 1804 ins Deutsche übertragen. Über den Wert solcher Arbeiten mag man verschiedener Ansicht sein; sie sind gewiss eminent nützlich, wenn sie uns die Resultate verdienstlicher, fremder Forscher erschließen; indessen muß das geistige Eigentum anderer als solches auch ausdrücklich kenntlich gemacht sein.

[19] ed. Winterberg, Wien 1889. — Außerdem enthält eine der ältesten der wenig bekannten, sehr seltenen Kupferstiche nach dem Abendmahle, den schon Mariette erwähnt (Brief an den Grafen Caylus von 1730, aufgenommen in die *„Raccolta di Lettere sulla Pittura ...“* des Prälaten Bottari, Tomo II, Lettera 84, Roma 1757), mit Abbreviaturen das Motto: *„Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est.“* — Die weitere Aufschrift, die diesen Stich begleitet und deren Wortlaut Pino a. a. O. pag. 21 anführt, bestätigt unter anderm auch, daß Leonardo das Bild in Öl gemalt habe: *„... cavata dal dipinto a olio di Leonardo da Vinci fatto nel 1496 e 1497 ...“* (Ein interessantes, 17 Nummern umfassendes Verzeichnis von Stichen nach dem Abendmahl oder nach Köpfen aus demselben enthält die *„Enciclopedia delle belle Arti“* von Zani, Part. II, Vol. VII, Parma 1821).

Der auf den ersten Anblick zweifelsohne überraschende und bestechende Versuch der neuen Momentfixierung dagegen gipfelt darin, daß die von Leonardo auffallend kenntlich gemachte Vorweisung sämtlicher 24 Hände sich nur auf das spätere Wort Jesu beziehen könne: *„Wer die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der ist's, der mich verrät."*[20] Die Demonstration der Hände hätte demnach den Zweck etwa eines Alibi: Hier sind wir; wir werden gewiß nicht in die Schüssel tauchen — während gleichzeitig, unter atemloser Spannung, Judas' Linke und Jesu Rechte einander sich nähern, um sich schließlich über dem Rande der Schüssel zu begegnen[21]... Es ist hier noch nicht der Ort, auf die interessante weitere Begründung Strzygowskis einzugeben. Tatsache aber ist, daß die Goethe'sche Auslegung in den Punkten, in denen Strzygowski sie *ad absurdum* führen zu können glaubt, bedenkliche Lücken, ja offenkundige Inkonsequenzen aufweist.

Welche Deutung ist nun die richtige? Wer durch des Meisters Manuskripte einmal einen Einblick erhalten hat in das System der unendlich planvoll betriebenen Studien, die jedem seiner langsam reifenden Werke voraufgegangen sind und die wir insbesondere für ein Werk von der Bedeutung des „Abendmahls" voraussetzen müssen, der weiß von vornherein, daß auch hier nur das alle Willkür ausschließende Zweckvolle die Mittel regiert; daß daher, als Wirkung einer bestimmten Ursache, die Stufenleiter der mimischen Ausdruckswerte so klar und eindeutig gefaßt sein dürfte, daß über die Natur dieser Ursache ein Zweifel nicht wird bestehen können. Und diese Erwartung hat sich denn auch im ganzen Verlaufe unserer Untersuchung glänzend bestätigt gefunden. Bei Leonardo ist nichts Zufall. Daß aber weder der Urheber der neuen, noch, wie wir sehen werden, die bisher zu Worte gekommenen

[20] Auch der Kardinal Borromeo (a. a. O.) legt Christus das *„Qui intingit mecum ..."* in den Mund.

[21] Im Keime angedeutet finde ich diese Auffassung bereits in F. O. Heinrich's *„Die berühmtesten Maler der italienischen Schule"*, Berlin 1854, I, S. 443: *„Judas blickt hastig forschend zu Christus empor ... während er die linke Hand und Christus die Rechte, dem Vorgang der Schrift gemäß der Schlüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähert."* — Vergl. auch Thausing, zit. i. Anm. 31.

Verteidiger der alten Deutung Beweise von absoluter Gültigkeit für sich in Anspruch zu nehmen vermochten, so daß die Frage, welchen Moment Leonardo darzustellen beabsichtigte, scheinbar offen blieb, dürfte schlagend die irrige Meinung widerlegen, als sei über das Abendmahl kaum Neues noch zu sagen. Im Gegenteil: über der Tendenz, einerseits Bossi zu wiederholen, andrerseits das gewaltige Bildwerk als die willkommene Form zu gebrauchen, die jeweils den ganzen Fond sittlicher und ästhetischer Abstraktion des betrachtenden Individuums aufzunehmen hatte, ist lange ein ganzes, großes Arbeitsfeld für die systematische Erkenntnis des Meisters ungenützt geblieben. Erst Strzygowski hat durch seinen kühnen Widerspruch mit dieser Gepflogenheit gebrochen.

Seine Deutung läßt sich indes nicht halten. Wir sehen uns in die Notwendigkeit versetzt, dies ausführlich nachzuweisen, um auf der Basis der hieraus gewonnenen Resultate die weiteren Probleme, um die es sich in der Abendmahlsfrage handelt, entwickeln zu können. Diese letzteren jedoch hier auch nur anzudeuten, würde in dem engen Rahmen einer Einleitung zu weit führen. Das bisher Gesagte mag zur vorläufigen Orientierung genügen; im übrigen müssen wir den Leser auf den Gang der Untersuchung selbst hinweisen.

Wir sprechen von einer Ruine und erörtern die Frage ihrer Rekonstruktion. Da ist es denn vielleicht nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß die Pietät gegen eine hervorragende Kunstschöpfung einen direkten ergänzenden Eingriff unter keinen Umständen gestattet. Wird sich doch auch im günstigsten Falle nur ein generell abgeleitetes Produkt an Stelle des zerstörten originalen setzen lassen! Dies gilt natürlich ebenso von einer Skulptur wie von einem Gemälde, obschon es bei ersterer immer noch leichter sein dürfte, Analogien für fehlende Teile zu finden, als bei einem Werke der Malerei. Einem wirklich bedeutenden Torso gegenüber hat sich die Tätigkeit der Epigonen lediglich auf die Konservierung des status quo zu beschränken: Freilich, die höhere Pflicht erfordert, ein Kunstwerk nicht erst zu einem Torso werden zu lassen.

Die ideale Operationsbasis für die Umsetzung der Rekonstruktionsidee in die Praxis aber wird die Kopie, die minutiös nach dem status quo des Originals angefertigte Kopie sein. An ihrem Leibe, nichts an dem sakrosankten des Originals, werden nach dem jeweiligen Stande der Technik und der historischen Forschung die wünschenswerten Ergänzungen vorgenommen werden dürfen, so daß beiläufig auch einem späteren Geschlechte die Möglichkeit unbenommen bleibt, mit entsprechend besserer Einsicht eine vollkommenere Lösung zu erstreben.

Nun möchte es nach den vielfach herrschenden und gerade in unsern Tagen anläßlich der Heidelberger Schloßfrage hervorgetretenen Anschauungen beinahe scheinen, als brauche sich diese begründete Pietät auf die vom Verfall bedrohten Gebilde architektonischen Schaffens nicht unbedingt zu erstrecken, als dürften an einer Bauruine Restaurationen in jedem Umfang vorgenommen werden. Das Problem zeigt freilich ein Janusantlitz. Auch der herrlichste Palast ist ursprünglich erst in zweiter Linie Kunstwerk; in der Hauptsache hat er einem praktischen Bedürfnis zu dienen. Angenommen nun, ein solcher Palast stürze über Nacht ein: wird der Anblick der Ruine für das Geschlecht, das in dem Kunstwerk lediglich den Nutzbau zu sehen gewohnt war, nicht unerträglich sein? Wird man sich nicht möglichst beeilen, das Gebäude wieder instand zu setzen, oder überhaupt neu zu bauen — dann aber aller Wahrscheinlichkeit nach ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Stil, im Zeitgeschmack? Einer Ruine, die bloß zerstörtes Wohnhaus ist, fehlt also schlechtweg die Existenzberechtigung; nur Wiederaufrichtung oder vollständige Aufhebung kann da frommen. Eine Architektur dagegen, nur als Kunstwerk genommen, behält auch als Ruine den Charakter des Kunstwerks. Sie ist Kunstwerk an sich und daher unantastbar; sie ist Kunstwerk als Sinnbild der Vergänglichkeit, als ein Naturkörper, dessen Leben künstlich zu ersetzen widersinnig wäre. Werden wir aber einen Bau, der seit Jahrhunderten in Trümmern liegt, als Nutzbau klassifizieren? Wird heutzutage jemand vom Otto-Heinrichsbau behaupten wollen, die Ruine sei unmöglich, weil sie unbewohnbar sei? Gewiß nicht! Somit ist der Bau — um gleich bei diesem Beispiel zu

bleiben — nur Kunstwerk; die Umstände haben ihn dazu gemacht; er hat zu beanspruchen, was die Pietät jedem Einzelstück, jedem Fries oder Kapitell, jedem Teil des figürlichen Schmucks zugestehen würde: Lassen sich die Reste in ihrem augenblicklichen Zustand nicht erhalten, d. h. ist es für die Konservierung schon zu spät, so hat man auch nicht das Recht, ihre völlige Auflösung zu verhindern. Will man aber nicht abwarten, bis die ragenden Mauern zu Staub zerfallen sind, so trage man sie lieber gleich ab und erstelle auf dem freigelegten Platze über den alten Fundamenten die Kopie des rekonstruierten Palastes: eine Kopie, die doch mindestens den einen Vorzug haben wird, ein Einheitliches, eben ein konsequenter Neubau zu sein. . . Immer aber werden als Dokumente der Geschichte auch die zusammengeschmolzensten Ruinen eine überzeugendere Sprache zu reden vermögen, als prunkende Kopien. Solche Denkmale sind unvergänglicher im Vergehen, als in der kalten Pracht der Nachahmung.

Beim Abendmahl liegen die Verhältnisse anders als beim Otto-Heinrichsbau. Da handelt es sich nicht um einMonument, das längst der Vergangenheit angehört, sondern um ein Werk, dem vermöge seines Inhalts eine dauernde und unveräußerliche Funktion übertragen ist, auf das somit auch die Zukunft Anspruch hat. Und wie der Anblick der Trümmer einer Gebäulichkeit, die unerwartet über Nacht zusammenfiel, das instinktive Verlangen nach Wiederherstellung weckt, so fordert das traurige Bild der Verderbnis, welches das Wandbild bietet, laut und dringend den Ersatz des Verlorenen in einer ergänzten Kopie.

Zu dieser Kopie noch einige Bemerkungen:

Nicht in allen Fällen wird es der Theorie gelingen, zur direkten mechanischen Übertragung geeignete Vorbilder teils nach dem Original selbst, teils — für die dort zerstörten Köpfe — nach frühen, auf den Meister zurückgehenden Kopien oder Handzeichnungen nachzuweisen. Einem äußerst glücklichen Umstande ist es zwar zu verdanken, daß uns in den schon genannten Straßburger Kopien gerade die Köpfe von der stärker beschädigten linken Seite des Wand-

bildes samt dem Haupte Christi erhalten sind. Nur der Kopf des Bartolomäus fehlt. Bei letzterem, sowie bei den Köpfen des ält. Jakobus, des Thaddäus und des Simon, eventl. auch bei dem des Matthäus dürfte die praktische Durchführung der Rekonstruktion auf Schwierigkeiten stoßen. Es frägt sich nun, ob eine mit Leonardos Formenschatz vertraute Hand selbständige Ergänzungen vorzunehmen wohl imstande sein würde. Ich habe oben, als ich von „Gestaltungsmöglichkeiten" sprach, einer vielleicht allzu optimistischen Auffassung Ausdruck verliehen; immerhin aber wird die Frage nicht ohne weiteres verneint werden können, zumal unsere in Aussicht gestellte Analyse der mimischen Äußerungen im Abendmahl unter vorsichtiger Hinzuziehung der gangbarsten Schülerkopien für die entsprechenden Typen vielleicht doch den einen oder den andern Anhaltspunkt ergeben dürfte. Vom theoretischen Standpunkt erscheint die Möglichkeit, die individuelle Originalnuance eines bestimmten Ausdruckswertes ohne das gegebene konkrete Vorbild zu treffen, allerdings so gut wie ausgeschlossen: denn auch mit den besten begrifflichen Definitionen würde die Praxis kaum etwas anzufangen wissen. Gerade in diesem Punkte ist Bossis leichtfertiges Verfahren schon von Zeitgenossen, wie dem Grafen Verri, bemängelt worden[22]... Wir können eben niemanden beauftragen, Leonardo zu sein; wir vermögen dessen Hand und den ihr eigenen Rhythmus nicht mehr zu erwecken. Wollen wir daher eine mög-

[22] Carlo Verri: *„Osservazione sul volume intitolato del Cenacolo di Leonardo da Vinci"*, Milano 1812. — Vergl. hierzu die Rezension des Bossi'schen Werkes von Friedr. Müller (dem bekannten Maler und Romantiker) in den *„Heidelbergischen Jahrbüchern für Litteratur"* von 1816. — Was Müller im Anschluß an Verri ausführt, verdiente wohl beachtet zu werden: *„Wann mit der Zusammensetzung im Ganzen"* heißt es auf S. 1181 (gemeint ist Bossis Karton) *„auch die Hauptfarben in dem Zugehörigen, wie bei den Gewändern, noch mochten erhalten werden, so mußte doch bei den Gesichtern und in der Bewegung der individuelle Ausdruck ermangeln; jene Darstellung des inneren Lebens, wobei der Grad von Leidenschaft nach dem Moment sich spiegelt, was nur bei der zärtesten Abstufung in Zügen und Tinten erreicht werden kann, vermöge dessen die feinsten Andeutungen für das Charakteristische sich bestätigen; so daß zwei Gesichter von Ähnlichkeit in den Hauptlineamenten sich dennoch als verschiedene Temperamente unterscheiden lassen: in welchem Teile der Kunst Leonard ein so vorzüglicher Meister war. Alle Eigenheiten also, die aus einem so leisen Hauche der Stimmung herrühren, die gleichsam die Blüten der Vorstellung bilden, können,*

lichst einwandfreie Kopie ins Leben rufen, eine Kopie, die nicht mit Hülfe von Analogien, sondern nur auf Grund unmittelbar gegebener Vorbilder ergänzt ist, so müssen wir uns mit der Ausführung der Rekonstruktion noch so lange gedulden, bis das erforderliche Material vollständiger geworden sein wird — wozu das Auftauchen der zu der Straßburger Reihe gehörigen, dort fehlenden und bis heute noch verschollenen sieben andern Köpfe (England) aus dem Abendmahl zu rechnen wäre.

Unterdessen mag das Wandbild im status quo kopiert[23] und mögen gleichzeitig die Vorarbeiten erledigt werden, die eine kritische Beurteilung der Originalform nach diesem ihrem heutigen Zustand ermöglichen sollen. Zu dem Zwecke wäre die Geschichte, wenn auch nicht jedes einzelnen Kopfes, so doch der einzelnen Gruppen oder zum mindesten der beiden Tischhälften, im Spiegel der verschiedenen Berichte durch die Jahrhunderte hindurch zu ver-

wenn einmal im Urbild sie erloschen sind, unmöglich durch Nachdenken und Beobachtung anderer Werke desselben Künstlers erraten werden; sonst müßte dieser große Maler nur eine Form für seine Ideen und eine Regel für Charakteristik und Ausdruck gehabt haben, und so was läßt sich doch auf keine Weise annehmen."

[23] Und zwar zunächst ohne die geringste ergänzende Zutat. Bei der Gefährlichkeit der Operationen, die mit der Konservierung des Gemäldes verbunden sind — nach den Vorschlägen von Gustav Eberlein, die indes keine Beachtung gefunden zu haben scheinen, würde Loslösung von der Mauer und Übertragung auf eine geeignetere Wandfläche den meisten Erfolg versprechen (vergl. *„Woche"* Nr. 16, 1906), während nach dem neuesten Berichte der für die Prüfung der Erhaltungsfrage eigens eingesetzten Kommission (vergl. die interessante Monographie des *Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia: „Le Vicende Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX"*, Milano 1906, sowie Nr. 1 des *„Bolletino d'Arte"* 1907, des neugeschaffenen Publikationsorgans des Ministero dell' Istruzione Pubblica) das System Cavenaghi: Festkleben der Krusten an die Mauer mittelst einer harzigen Substanz endgültig für die Ausführung ausersehen wäre — ist ein Mißlingen und damit der völlige Verlust des Originals nicht ausgeschlossen. In letzterem Falle besäßen wir den status quo, dessen Erhaltung aus oben erwogenen Gründen dringend zu wünschen ist, doch wenigstens in einer Kopie. Erst wenn das Original die Manipulationen des Verfahrens, ohne Schaden zu nehmen, überstanden hätte, wäre die Kopie zur weiteren Behandlung (Rekonstruktion) freizugeben. Ich gehe hierbei von der Annahme aus, daß die technische Ausführung dieser Nachbildung der Originalreste ein späteres eventl. völliges Übergehen bezw. Verschwindenlassen einzelner Partien (Köpfe) erlaubt. — Auch dürfte es sich empfehlen, gleichzeitig zwei Kopien zu erstellen und zwei verschiedene Künstler sich an der Durchführung einer so bedeutenden Aufgabe versuchen zu lassen.

folgen, wäre nachzuweisen, wie sich das Verhältnis der verdorbenen zu den jeweils noch erhaltenen Figuren bezw. Köpfen nach den Aussagen der Beobachter von Fall zu Fall gestaltet. In diesem Sinne hätte man das schon vorhandene Material sowohl kritisch zu bearbeiten, als es durch neue Forschungsergebnisse, die sich insbesondere auf die nachbossi'sche Zeit zu erstrecken hätten, tunlichst zu vermehren. Denn das 19. Jahrhundert hat sich nicht allein literarisch, sondern auch restauratorisch viel mit dem „Abendmahl" befaßt, und über den Umfang der zwar in bester Absicht nur — wie versichert wird — in Entfernung der Übermalung bestehenden Eingriffe[24] wäre etwas mehr Klarheit sehr erwünscht. In Verbindung mit den hieraus gewonnenen, zum Vergleiche geeigneten

[24] Da indes Noehden (vgl. Anm. 5) seine Eindrücke über das im August 1819 mehrmals in Augenschein genommene Bild dahin zusammenfaßt, daß, je weiter von Christus entfernt, desto schlechter auf beiden Seiten die Erhaltung sei; da er dann insbesondere zur Figur des Bartolomäus bemerkt, sie habe durch die Feuchtigkeit so sehr gelitten, daß die Farben ineinandergelaufen und die Züge fast ausgelöscht seien (*„as to have had the colours running together, and the features almost extinguished"* s. *„Introd"*. pag. IX), so hat sich entweder Springer geirrt, wenn er 1876 den Bartolomäus zu den vier — wenn auch nur relativ — besterhaltenen Figuren zählte, oder es müssen eben seitdem Wiederauffrischungen stattgefunden haben. Daß aber vielmehr das letztere zutrifft, dafür läßt sich ein von Springers Bericht vollkommen unabhängiges Zeugnis anführen, aus dem zugleich ersichtlich ist, wie gerade im Laufe der sechziger und siebziger Jahre, nachdem Barezzi 1854/56 offenbar erfolglos seine Konservierungskünste versucht hatte, wiederaufgefrischt wurde. In einem auch im Buchhandel erschienenen Vortrag von Herm. Dalton *„Leonardo da Vinci und seine Darstellung des Hlg. Abendmahls"* St. Petersburg 1874 heißt es nämlich S. 6 f. wörtlich: *„Vor vierzehn Jahren war ich zuerst in jenem Kloster, um das Bild zu sehen . . . Zwei fernere Besuche in Mailand konnten mich nicht veranlassen, das Gebäude wieder aufzusuchen und den schmerzlichen Eindruck zu erneuern; erst bei einem vierten Aufenthalte in der Stadt ging ich wieder nach dem Kloster: dieses Mal war der peinliche Eindruck gemildert durch die liebende Sorgfalt, mit der man die letzten, verbleichenden Spuren festhalten will . . ."*

Zu der Aussage von Ludw. Schorn über die angeblich noch treffliche Erhaltung des Christushauptes im Jahre 1822 (vergl. Anm. 8) gesellt sich also das fast gleichzeitige, übereinstimmende Urteil Noehdens: *„The Saviour is the best preserved and perfectly visible figure"* (pag. VIII). Überdies stellt auch Noehden schon fest, daß die Johannesgruppe ihrerseits sich wieder in viel schlechterem Zustande befinde als der mit ihr korrespondierende Dreiverein zur Linken Christi. Letzterer Verein mit Thomas, Jákobus d. Ae. und Philippus kann daher, stellt man die sämtlichen von uns berücksichtigten Zeugnisse nun zusammen, als die verhältnismäßig besterhaltene Gruppe bezeichnet werden.

Resultaten würden chemische Analysen von Farbpartikelchen, würde die genaue Durchforschung des Wandbildes mittelst Blendlichts und Mikroskops jedenfalls noch manches Wissenswerte zutage fördern.

Aber wenn wir dann zum Werke selbst schreiten, wenn wir uns anschicken, mit Hülfe einer Kopie halberloschene Formen wieder mit einem Inhalt zu füllen, die strenge Klarheit der ehemaligen Farben zu neuem Leben zu erwecken, dann wollen wir auch nicht vergessen, daß wir ein Ganzes, ein Einheitliches zu erstellen haben; daß dem in jugendlicher Frische erhaltenen, vollgültigen Ersatz gegenüber auch die begründetsten Rechtsansprüche vager Originalreste aufhören, und daß, falls sich unvereinbare Abweichungen in der Form ergeben sollten, das Halbe, Unbestimmte unbedenklich zugunsten eines Ganzen, Echten bis auf den letzten Rest zu opfern ist. Da gilt es, schon im Interesse der Wahrheit, jeden Kompromiß zu vermeiden: aber das einmal Anerkannte desto treuer und gewissenhafter festzuhalten.

ZWEITES KAPITEL

ALTE ODER NEUE DEUTUNG? ☙ WIDERLEGUNG DER STRZYGOWSKISCHEN, AUSBAU DER GOETHESCHEN DEUTUNG

„Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: Einer ist unter euch, der mich verrät! Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät."

In diesen kurzen Sätzen Goethes hat die allgemein gangbare Auffassung über den im Bilde festgehaltenen Vorgang ihre klassische Formulierung gefunden. In ihr kommt insbesondere das überaus klare, sofort in die Augen springende Kausalitätsverhältnis zum Ausdruck. Wenn Strzygowski nun Recht hätte, wenn die Ursache der Bewegung in der Tat eine andere wäre — dann aber eine durch die Wirkung weniger eindeutig bezeichnete, erst durch angestrengte Spekulation zu ergründende — so hieße das soviel, als daß die Schöpfung Leonardos nur scheint vollkommen zu sein, es aber in Wirklichkeit nicht ist.

Strzygowski also[25] liest aus der Sprache der Mienen, insbesondere aber der Gebärden mehr als Schrecken, Furcht und Schmerz über die Worte des Herrn: *„Einer ist unter euch, der mich verrät!"* Entscheidende Momente machen es ihm zur Gewißheit, daß Leonardo hier eine fortgeschrittenere Phase der Abendmahlsszene verkörpert hat; daß der Meister den Verräter auf Drängen der Jünger bereits bezeichnete: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten"*[26] — und nun, seine Worte wahr zu machen, mit der Rechten diese Hand zitiert.

[25] *„Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung"*. Unter den Abhandlungen des *„Goethe-Jahrbuchs"*, Bd. 17 (1896) S. 138ff.

[26] Nach Matthäus XXVI, 23 (vergl. auch Marcus XIV, 20): *„Qui intingit mecum manum in paropside, hic me tradet"*. — Zwar ist diese Stelle ihrem ursprünglichen Sinn nach wohl nicht im Wortlaut, sondern nur bildlich zu verstehen, als wolle Christus

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß sich Goethes Auslegung nun zufällig gerade da, wo Strzygowski die unmittelbarsten Anstöße für seine neue Deutung empfing, teils unbestimmt zurückhaltend, teils direkt lückenhaft erweist. Strzygowski will darin freilich kein Spiel des Zufalls sehen, er nimmt vielmehr im Sinne seiner Deutung a priori an, jene angeblich andere Absicht Leonardos habe der Goethe'schen Auslegung unüberwindliche Schwierigkeiten entgegengesetzt — und daher das Versagen. Und indem er die genannten Schwächen als untrüglichste Beweise dafür anführt, daß seine Rechnung stimme, ist Strzygowski, wie es scheint von der unbedingten Überzeugung geleitet, daß die Auslegung eines Goethe schlechthin alles erschöpft haben müsse, was überhaupt zugunsten der alten Deutung beizubringen sei. Und doch wäre vor allem nachzuprüfen gewesen, ob nicht auf Grund des weit zuverlässigeren heutigen Anschauungsmaterials — Goethe schrieb seinen Aufsatz diesseits der Alpen und war auf Stiche und Durchzeichnungen angewiesen — ob sich nicht unter spezieller Berücksichtigung des neuen Deutungsversuches selbst, auf den Goethe ja nicht gefaßt sein konnte, die Einzelinterpretation der Jünger schärfer und damit ganz unzweideutig auf den Hauptmoment beziehen ließe, wodurch jene Widersprüche sich sofort als Irrtümer nur sekundären Charakters herausstellen mußten.

Die Bedeutung nun, die das Resultat dieser Nachprüfung für den Verlauf gerade unserer Untersuchung hat; die Tatsache ferner, daß die verunglückten Versuche von Paul Weizsäcker und Albert Jansen, Strzygowski zu widerlegen[27], die Meinung er-

damit etwa sagen: Einer, der mit mir bei Tische sitzt; einer, der mein Brot ißt. Allein die Byzantiner und die Künstler der Renaissance bis ins Cinquecento haben sich hierin an den Buchstaben gehalten. Der entsprechende Passus im Johannesevangelium lautet XIII, 26 daselbst: *„Der ist's, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde"* — *„ille est cui ego intinctum panem porrexero"* — worauf die tatsächliche Überreichung des Bissens an Judas erfolgt.

[27] Weizsäcker im *„Goethejahrbuch"* 19, (1898) S. 248ff. — Jansen in der *„Beilage zur Allgem. Ztg."* vom 14. August 1896. — Erwiderung Strzygowskis im *„Euphorion"* 9, (1902) S. 316ff.

Drei Kardinalfehler machen Weizsäckers Beweis gegen die Strzygowski'sche Deutung so gut wie wirkungslos. Wir wollen dieselben im folgendem kurz beleuchten und geben damit zugleich einen vorläufigen Überblick über einige Resultate aus unserer

wecken könnten, als habe entweder Strzygowski recht, oder es habe Leonardo selbst zwischen zwei Momenten geschwankt, nötigt uns, auf die Strzygowski'sche Auslegung näher einzugehen, als dies im Rahmen eines nur der prinzipiellen Richtigstellung der Sache dienenden Hinweises hätte zu geschehen brauchen — was hiermit ausdrücklich hervorgehoben sei. Aber wir werden die Gültigkeit der Goethe'schen Auslegung nur dadurch überzeugend demonstrie-

Auseinandersetzung mit Strzygowski. 1. Da Leonardo, sagt Weizsäcker, das Motiv des sich zu Johannes überbeugenden Petrus nur dem Johannesevangelium (XIII, 24) entnommen haben kann, so muß er überhaupt diesem Evangelium gefolgt sein. Dann aber fehle der zum Verständnis des nach Strzygowski verkörperten Moments: *„Dem ich den Bissen eintauchen und geben werde, der ist's, der mich verrät"* unbedingt erforderliche Bissen in der Hand Jesu. — Mit Recht macht Strzygowski im „Euphorion" dagegen geltend, daß Leonardo in seinem „Abendmahl" doch etwas mehr als ein bloßer Illustrator gewesen. Und in der Tat wäre es sehr wohl denkbar, daß der Meister neben einem nach freiem, künstlerischen Ermessen dem Johannestext entnommenen Motiv für die Kenntlichmachung des Verräters das Matthäusevangelium bevorzugte, d. h. daß er den Judas gleichzeitig mit dem Herrn in die Schüssel greifen lassen wollte. Aber auch für diesen Fall fehlte — und das ist das Entscheidende, worauf Weizsäcker den Hauptnachdruck hätte legen müssen — zwischen den Händen das zum Verständnis des Vorgangs allernötigste Requisit: die Schüssel. Denn soweit dürfen wir nicht gehen, anzunehmen, Leonardo habe ihre Andeutung für überflüssig erachtet. Zudem ist sie ja vorhanden und ihrer Größe nach als die traditionelle Schüssel sofort erkennbar; sie steht indes nicht etwa zwischen den Händen Jesu und des Verräters, sondern mitten vor dem Herrn; und die vermeintliche Schüssel erweist sich bei näherem Vergleich als ein zu Johannes gehöriger Teller. — 2. Des weiteren glaubt Weizsäcker der Sache der alten Deutung besonders zu dienen, wenn er Strzygowski abstreitet, daß es sich bei dem Jünger Bartolomäus und dem älteren Jakobus um ein Sehen nach jener Stelle handle, woselbst sich die Hände des Judas und des Herrn begegnen sollen. Aus Haltung und Mienenspiel ergäbe sich vielmehr evident, daß es sich bei beiden Jüngern gar nicht um ein Sehen, sondern um ein Horchen (Goethe!) handle, um einen Versuch, mehr oder weniger deutlich Verstandenes mit dem Ohr noch einmal aufzunehmen. — Weizsäcker hat demnach nicht erkannt, daß das Ganze wesentlich als Pantomime gedacht ist, wobei die Blickrichtung verschiedener auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, auf die Ursache der Bewegung, in erster Linie die künstlerische Absicht zu unterstützen hat. Die beiden genannten Jünger schauen indes auch nicht auf jene Stelle, wo die Hände sich gegenüberstehen, sondern auf die linke Hand Christi, auf die, wie wir erkennen werden, pantomimische Verkörperung des Wortes: *„Einer unter euch wird mich verraten."* — 3. Leonardo, so hatte Strzygowski im Goethe-Jahrbuch ungefähr dem Sinne nach ausgeführt, hat mit der Tradition insofern nicht gebrochen, als er den für die Darstellungen des Abendmahls üblichen Moment der Kenntlichmachung des Verräters beibehielt. Im übrigen zeige er sich gerade darin als der geniale Neurer, daß er den Stoff aufs großartigste umgestaltet habe: So sei Judas in die Jüngerschaft einbezogen, Johannes liege nicht mehr an Jesu Brust, etc. — Nein, entgegnet Weizsäcker, Leonardo hat mit der Tradition gebrochen; Beweis:

ren können, daß wir ihren Ergebnissen die Ergebnisse der neuen Deutung von Schritt zu Schritt, von Fall zu Fall gegenüberstellen. So möge, wie dies vorhin mit Goethes Deutung geschah, auch die von Strzygowski im Wortlaut folgen.

„Sehen wir eine Stelle des Bildes genauer an, die nämlich, wo die Hände Christi, Johannis und des Judas sich in einer Gruppe gegenüberstehen. Es will mir scheinen, daß hier ein dramatischer Augenblick gegeben ist, der den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Bildes liefert. Christus, dessen Hand noch mit Ballen und Daumen aufliegt, erhebt die Handfläche. Dabei muß auffallen, daß die Finger etwas stark vom Daumen abgespreizt sind und sich nach links richten. Dort steht eine Schüssel und auf der rechten Seite derselben gewahren wir die Hand des Judas, die wie durch magische Gewalt getrieben, in der Bewegung der Hand des Erlösers folgt. Bezeichnend ist, daß im Original die Hand Christi etwas weiter von der Schüssel

Judas ist in die Jüngerschaft einbezogen, Johannes liegt nicht mehr an Jesu Brust (vergl. a. a. O. S. 250). Und ferner heißt es am Schlusse seines Aufsatzes: *„Es sei noch, da Strzygowski besonderen Wert darauf zu legen scheint, Leonardo in der Wahl des Momentes noch unter dem Einfluß der Tradition zu zeigen, darauf hingewiesen, was Springer ohne Rücksicht auf das Abendmahl über Leonardos Entwicklung sagt, er habe, noch ehe er die Heimat verließ (1483), mit den Florentiner Traditionen (man vergleiche besonders das Abendmahl Ghirlandajos 1480) gebrochen und alle Eigenschaften sich erworben, welche seine späteren Werke auszeichnen. Und im Abendmahl"* fährt Weizsäcker fort, *„sollte er die Tradition wieder aufgenommen haben?"* Hier liegt von seiten Weizsäckers eine ganz offenkundige Vermengung zweier streng auseinanderzuhaltender Traditionsbegriffe vor. Denn ob Leonardo in der Wahl des Momentes und damit des Stoffes von der Traditon abhängig gewesen ist oder nicht, das bleibt im Grunde für die künstlerische Qualität seines Schaffens höchst gleichgültig. Daß er aber in rein künstlerischen Fragen mit der Überlieferung gebrochen hat, das, glaube ich, betont niemand ausdrücklicher, als gerade Strzygowski.

Jansen hat sich die Aufgabe bedeutend leichter gemacht. Auf Einzelheiten läßt er sich gar nicht erst ein; es liegt ja so klar auf der Hand, daß Strzygowski Unrecht hat, wenn man nur die Evangelientexte aufschlägt. Denn da speziell nach dem Wortlaut des vierten Evangeliums außer Johannes niemand erfährt, daß Judas der Verräter ist, kann — so schließt Jansen — Leonardo die Jünger auch nicht dargestellt haben, wie sie der Kenntlichmachung gespannt mit den Augen folgen. Voraussetzungen wie Tradition, Cinquecento, etc. sind für Jansen leere Begriffe. Daß in den Werken der früheren Meister, die die Kenntlichmachung wählten, die Jünger strafend oder vorwurfsvoll auf Judas zu blicken pflegen, wird von Jansen nicht beachtet. Daß es außerdem Leute geben könne,

entfernt ist, als die des Judas, dessen Fingerspitzen direkt über ihrem Rande stehen. Christus wird, seinen Gestus beibehaltend, die Hand leise der Schüssel nähern und dabei die des Judas gebannt halten. In dem Moment aber, wo Christus die Finger in die Schüssel fallen läßt, werden auch die des Judas sinkend den Rand berühren und der Verräter wird gefangen sein. Leonardo hat einen höchst dramatischen Augenblick dieses Vorgangs gewählt, er läßt ihn überdies vor einer den Eindruck multiplizierenden Folie vor sich gehen: Vor den rührend schlicht gefalteten Händen des Johannes.

Ich kann mir nicht denken, daß diese Komposition der Hände eine nebensächliche Rolle spielen sollte, wie dies bei der Goetheschen Deutung der Fall wäre. Goethe hat den Gestus der rechten Hand Christi nicht ausdrücklich erklärt, aber man muß annehmen, daß auch er sie für den Ausdruck der Bestätigung des angekündigten Verrats ansieht. Wie ist das nur möglich? Das besagt doch die linke Hand: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät! Dazu aber gesellt sich, wie die linke zur rechten Hand, sofort das folgende: Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten. Und Christus erhebt die Hand, die des Judas folgt ihm. Entsetzt fährt R. 1 (Jakobus d. Ä.) *zurück, seine Augen starren wie gebannt nach der Schüssel, auch L. 6* (Bartolomäus) *bemerkt die Bewegung der Rechten Christi*

Laien, wie Leonardo selber einer war, die unabhängig von jeder Tradition und nur vor den Wortlaut der Schrift gestellt, Jansens Interpretation jener Stelle des vierten Evangeliums gar nicht teilen würden, scheint letzterem nicht in den Sinn gekommen zu sein. — Nach diesem Schlag ins Wasser werden einige charakteristische Punkte aus der Beweisführung Strzygowskis mit mageren Worten zitiert, wodurch der Leser, dem das Goethejahrbuch nicht erreichbar ist — und dies wird bei den zahlreichen Lesern der Beilage zur „Allgem. Ztg." meist der Fall gewesen sein — den Eindruck gewinnen muß, als handle es sich bei der neuen Deutung um einen recht albernen Versuch. Die Deutung, die Jansen dann im Sinne Goethes gibt, begründet er mit keiner Silbe, so daß es wunder nimmt, wie jemand mit solchen Mitteln eine mit wissenschaftlicher Logik und mit dem Bestreben, der Wahrheit auf den Grund zu kommen, durchgeführte Idee abzutun wagt, als ob sich eine Widerlegung derselben angeblich gar nicht lohnte. Und doch hat Strzygowski in seinem Aufsatz, was die Deutung betrifft, fruchtbare und notwendige Anregungen, und über die Methode, das „Abendmahl" zu betrachten, wertvolle Winke gegeben; er hat endlich, meines Wissens der erste, darauf aufmerksam gemacht, wie sehr die Blickrichtung der einzelnen Jünger für das Verständnis der Pantomime eine Rolle spielt.

und auch er folgt atemlos jeder ihrer Regungen, ebenso scheint auch R. 3 (Philippus) *in dem Moment, wo er nach Goethe sich zu Christus hinwendend versichert: Herr ich bin's nicht! u. s. f., die Bewegung der Hände zu bemerken, und sein Blick bleibt mitten in der gefühlvollen Versicherung daran haften. Ich denke, R. 1 allein widerlegt Goethe.*

Und was ist's denn mit allen anderen Jüngern? Warum fühlt sich jeder einzelne von ihnen persönlich getroffen? Goethe hat, um das lebhafte Spiel der Hände zu erklären, eine Einleitung über den nationalen Hang der Italiener, lebhaft mit den Händen zu gestikulieren, gemacht. Ist es wirklich dieser Zug, dem Leonardo hat Rechnung tragen wollen? Oder liegt der Grund nicht vielmehr in dem dargestellten Augenblick? Es muß doch auffallen, daß alle Teilnehmer ausnahmslos beide Hände sehen lassen. Für R. 2 (Thomas), *wo dies nach dem heutigen Zustande des Bildes und dem Stich Morghens hätte verneint werden können, ist die zweite Hand durch alte Kopien und die Fabeleien des 18. Jahrhunderts bezeugt. Bei einzelnen Gestalten sieht die Art, wie die Hände sichtbar gemacht sind, ja sehr natürlich aus, so bei L. 1* (Johannes), *2* (Judas) *und 6* (Bartolomäus), *R. 1* (Jakobus d. Ä.), *3* (Philippus) *und 4* (Matthäus). *Bei den beiden Greisen L. 4* (Andreas) *und R. 6* (Simon) *sind sie ostentativ vorgewiesen. Und bei L. 3* (Petrus) *und 5* (Jakobus d. J.), *R. 2* (Thomas) *und 5* (Thaddäus) *hat Leonardo offenbar Schwierigkeiten gefunden, beide Hände sehen zu lassen; er mußte etwas auf die Nachsicht und Oberflächlichkeit des Beschauers rechnen; vollkommen klar und notwendig sind die Handbewegungen der letztgenannten sicher nicht. Wozu nun alle 24 Hände, wenn Goethe recht hat?*"

Soweit die Deutung Strzygoswskis. Geistreich und äußerst geschickt gefaßt, blendet sie wohl im ersten Momente. Aber wir haben uns nicht sobald auf den Namen Leonardos wiederbesonnen, so stellt sich das erste starke Bedenken ein, ein Bedenken, das geeignet ist, von vornherein den Stab über die neue Auslegung zu brechen: Bezüglich des Raffinements nämlich, das sie zur Vor-

aussetzung hat. Wir ziehen dabei durchaus in Betracht die eigentümlichen Ausstrahlungen, welche die beispielsweise mit dem Namen eines Pico della Mirandola verknüpfte philosophische Schule gerade des ausgehenden Quattrocento so merkwürdig macht; wir denken an Piero di Cosimos mythologische Bilder voll krauser, versteckter Beziehungen, und an die Krone all dieser allegorisierenden Spekulationen: An die freilich schon nicht mehr der eigentlichen Leonardoepoche angehörende sog. „Himmlische und irdische Liebe"[28]. Nirgends aber handelt es sich bei all' diesen Kunstschöpfungen — so verschlungene Pfade auch begangen sein mögen — um Spitzfindigkeiten rein psychologischer Natur, wie dies nach Strzygowski bei unserem Abendmahl der Fall wäre; und das eben befremdet uns. Denn man sehe doch nur, wie der Dulder, von der Bitterkeit des Augenblicks überwältigt, stumm, unbewegt das Haupt seitwärts neigt, während sich die halbgeschlossenen Pupillen unter den Lidern hervor nach derselben Seite hin auf die verharrende Gebärde der linken Hand heften — — und da sollte seine Rechte gleichzeitig des Verräters Hand zwingen, sie im Banne halten? Sein abgewandtes Auge sollte nur plumpe Maske sein, um Judas desto sicherer zu fangen?! Man denkt an eine Parodie des gewaltigen Werkes da Vincis! Oder sollte der Vorgang als unwillkürlich, aller Bewußtheit entkleidet, zu denken sein, als ein Akt von einer fast übersinnlichen Sensibilität! — Nein, Nein! Es ist gewiß nur eine rein zufällige optische Konstellation, die Strzygowski — nun freilich mit bewunderungswürdigem Scharfblick — mit der Idee,

[28] Die neueste, von G. Swarzenski gegebene Deutung: *„Verführung der Kallisto durch Jupiter, der sich in Diana verwandelt hat"*, nach Ovid, Metam. II, scheint das geheimnisvolle Dunkel, das über diesem Gemälde bisher lag, doch endlich lüften zu sollen; schon im Hinblick auf spätere Kallistodarstellungen Tizians hat sie viel für sich. Jedenfalls war die Allegorie, wie wir sie heute in dem Bilde verkörpert glauben, vom Künstler nicht gewollt; aber darin, daß unter seinen Händen die Darstellung über ihre akzidentelle Basis herausgehoben worden, offenbart sich ja eben das Kunstwerk. Und wenn wir für jene von Lebenswerten gleichsam gesteigerten Beziehungen zwischen den beiden mythologischen Gestalten einen Begriff fanden, einen unsern idealistischen Vorstellungen homogenen Begriff, so besteht kein Grund, die einmal gewählte Bezeichnung („Himmlische und irdische Liebe"!) nicht auch fernerhin auf das Bild anzuwenden. In diesem Kunstwerk wird jede Zeitepoche höchste Werte wiederfinden, die es aus ihrem eigensten Fühlen herausgeboren erscheinen lassen werden.

mit der Absicht des Künstlers zu decken sucht.[29] Die vielen Figuren, die er dabei, wie wir sehen werden, als „Lückenbüßer" opfern muß, beweisen allein schon, wie weit sich seine Interpretation von der tatsächlichen Idee eines so tief erwogenen Werkes entfernt habe.

In der Hauptsache soll in folgendem auf das Anschauungsmaterial Bezug genommen werden, dessen sich Strzygowski bedient und das auch dem Goethejahrbuch als Kunstbeilage anhängt: es sind dies außer dem Original die uns schon bekannte kleine Kopie des Cesare Magno[30] (damals, 1896, noch in der Brera) und

[29] Die Verdächtigung, die Strzygowski gegen die Glaubwürdigkeit des Luca Pacioli im Hinblick auf dessen Deutung (vergl. oben Anmerk. 19 und zugehörige Stelle) auf S. 150 des *„Goethejahrbuchs"* erhebt, läßt sich leicht entkräften. (Fra Luca Pacioli, vom Franziskanerorden, ca. 1450 im Toskanischen geboren, hervorragender Mathematiker, arbeitete 1496—1499 in Mailand an der dem Herzog Lodovico Sforza gewidmeten *„Divina Proportione"*, für die ihm Leonardo die geometrischen Figuren entwarf.) Denn wenn schon für Leonardo die Möglichkeit bestritten wird (Strzygowski!), daß er auch in der Wahl des Momentes mit der Tradition gebrochen habe — wie dürfte man annehmen, ein Nichtkünstler, der doch noch viel mehr unter dem Eindruck des Hergebrachten in der Kunst zu stehen pflegt, wäre auf den Gedanken gekommen, in dem letzten Mahle könne auch ein anderer Moment als der bisher bevorzugte der Kenntlichmachung gewählt worden sein! Und umgekehrt: Wenn Luca Pacioli um die sich so dramatisch gegenüberstehenden Hände Christi und des Verräters gewußt hätte — und als dem Freunde hätte ihm diese Absicht Leonardos doch unmöglich verborgen bleiben können — er würde sich wohl um keinen Preis die Gelegenheit haben entgehen lassen, diese die Einbildungskraft des Beschauers um so viel mehr reizende Auslegung vorzubringen! Hier ist also gar kein Grund ersichtlich, warum selbst ein ausgemachter Entsteller wissentlich falsch ausgesagt haben sollte. Die betr. Stelle in der *„Divina Proportione"* lautet nach der Ausgabe von Constantin Winterberg (*„Quellenschriften, Neue Folge"*, Bd. II, Wien 1889, S. 41) *„. . . E tanto la pictura immita la natura quanto cosa dir se possa. El che agliochi nostri euidentemente apare nel prelibato simulacro de lardente desiderio de nostra salute. nel qual non e possibile con magiore viui* [vivacita?] *li apostoli immaginare al suono dela voce del'infallibil verita quando disse: vnus vestrum me traditurus est. Doue con acti e gesti l'uno al'altro e l'altro al'uno con viua e afflicta admiratione par che parlino si degnamente con sua ligiadra mano el nostro Lionardo lo dispose."*

[30] Wir werden den Namen fortan in „Cesare" kürzen. — Die Kopie zeichnet sich durch Gehalt vor andern keineswegs aus; Strzygowski hat sie für seinen Zweck auch wohl nur deshalb ausgewählt, weil sie als stark verkleinerte Nachbildung das nebensächliche Detail genauer und vollständiger wiedergibt, als die großen Fresken, die ja nicht im Refektorium selbst, also nicht direkt vom Original abgenommen, sondern erst unter Zugrundelegung von Hülfsskizzen an dem jeweiligen für sie bestimmten Standort auf die Wand übertragen werden konnten.

der Stich von Raffael Morghen, der den von Stang an Popularität immer noch bei weitem übertrifft (s. Anhang). Im übrigen schien es geboten, noch andere Kopien beizuziehen, um aus ihnen in gewissen Einzelfragen, wie *rein ikonographische Funktion des Messers bei Petrus — Salzfaßfrage — Kenntlichmachung der traditionellen Schüssel vor Christus — Bartlosigkeit Christi und des Matthäus — Stellung der Füße — Landschaft — Farben* und andern die Durchschnittsauffassung der Kopisten kennen zu lernen —: wenn sich auch zugunsten des für die praktische Umsetzung der Rekonstruktionsidee auszusondernden Anschauungsmaterials aus andern als den Straßburger Kopien kein einziger Jüngertypus gewinnen ließ, der sich mit dem theoretischen Ideal in befriedigendem Maße gedeckt hätte. Hierzu genügte es aber, aus der Mitte der vorhandenen alten Kopien einige herauszugreifen, gleichviel welche: nur eben so viele, daß sich aus ihrem Durchschnitte ein sicheres und möglichst unbeengtes Urteil in all den Fragen von Interesse bilden ließ. So lag es nahe, eben jene transferierten Kopien zu bevorzugen, die im Refektorium zu S. Maria delle Grazie mit dem Original vereinigt sind (s. voriges Kapitel), wodurch nicht nur die Vergleichsstudien erleichtert und gefördert wurden, sondern nun auch jederzeit die Möglichkeit einer direkten und raschen Kontrolle gewährleistet ist. Im Anhang haben wir sie mit Einschluß der bekannten Freske zu Ponte Capriasca bei Lugano und der Ölkopie des Vespino zusammengestellt und verweisen schon jetzt darauf hin.

Endlich haben wir, um zu zeigen, wie wenig das von den Anhängern der populären Deutung seit Goethe Vorgebrachte an positiv Neuem und Entscheidendem birgt, außer Weizsäckers und Jansens Auslegung die in manchen Punkten von einander abweichenden Deutungen von Hefele (*„Das Abendmahl des L. d. V.“*, Tübingen, 1867), Thausing (*„Wiener Kunstbriefe“*, XV, 1884) und O. Hasenclever (*„Deutsch-Evangelische Blätter“*, Bd. 27, 1902 S. 554 ff.) in den Bereich unserer Auseinandersetzung mit Strzygowski gezogen.

Wenn auch zuzugeben ist, daß die rechte Hand Christi, die sich übrigens nicht nur in den Kopien, sondern auch im Original selbst mit besonderer Erhebung von Zeige- und Mittelfinger viel stärker gespreizt findet als auf dem Morghen'schen Stiche, etwas eigentümlich Tastendes, Suchendes hat (auf welcher Beobachtung ja eben Strzygowskis Deutung fußt),[31] so darf doch nicht übersehen werden, daß gerade der aufliegende Ballen und der auffallend abgespreizte, stark retardierende Daumen, von denen Strzygowski spricht, ein vollkommenes Hindernis für die Beweglichkeit der Hand nach links, also gegen Judas zu wäre.[32] — Es ist vielmehr der ruhende, noch ungelöste Gestus, der auf diese Stelle des Tisches sich niederließ und den der Künstler, trotzdem das begleitende Wort schon gesprochen ist, für das Verständnis des dargestellten Momentes beibehalten mußte. Halten wir uns nur an das Wesentliche des Gestus, so haben wir eine Hand, die im Unterschied zur linken mit den Handrücken

[31] Wohl dieses Tastende hat schon frühere Beurteiler des Abendmahls, die durchaus auf dem Boden der alten Deutung stehen, veranlaßt, in der Hand einen halbbeabsichtigten Gestus gegen Judas zu sehen. So deutet Hefele: *„Die rechte Hand, halb gedreht und an den Fingerspitzen gehoben, verhält sich sozusagen* δειχτικῶς, *d. h. sie weist unwillkürlich und unbeabsichtigt auf Judas hin“ . . . „Christus neigt das Haupt auf die Seite, wo der Verräter nicht sitzt. Er will ihn ja, wie schon angedeutet, nicht anschauen, aber während er so die Haltung des Kopfes beherrscht, deutet die rechte Hand unwillkürlich ein wenig auf Judas.“* (Nach der Auffassung des Lomazzo, auf dessen Kopie die überlangen Finger energisch auf den Verräter weisen, wäre dieses δειχτικῶς sogar beabsichtigt). Ähnlich Frantz a. a. O. S. 33. — Dann Jansen: „. . . *während seine Rechte wie schaudernd den Bösen und das Böse noch fernhalten möchte.*“ Thausing: *„Die rechte Hand . . . spreizt die Finger empor, wie feindselig gegen die Seite, wo ihr die aggressive Hand des Verräters Judas in gleicher Stellung entgegensteht. Dies ist der letzte Überrest des bisher üblichen gemeinsamen Eintauchens in die Schüssel.*“

Nicht der hellen Hand Christi ist — wie Strzygowski *(„Goethejahrb.“)* will — als Kontrast die dunkelgetönte Linke des Verräters entgegengestellt, sondern, was ja auch das Nächstliegende ist und was nach den Kopien (vergl. hierzu besonders die des Cesare und des Oggiono) auffällig genug hervortritt — dem stets sehr weißen gefalteten Händepaar des Johannes. (Im heutigen Original erscheint die Linke des Judas genau so hell wie die Rechte Christi, die ihrerseits wieder von hellerer Wirkung ist, als die Linke. Johannes zerstörtes Händepaar ist ganz verdunkelt.)

[32] Dies macht auch Weizsäcker geltend: *„Wer in aller Welt hat schon jemand in der Art nach einem Gegenstand greifen sehen, daß dabei der Ballen der zugreifenden Hand auf dem Tische aufliegt und nur die Finger erhoben sind?“*

nach oben zeigt. Daß nun die beiden Gesten voneinander abhängig und sich ergänzend gedacht sind: dafür, glaube ich, gibt schon die äußerliche, symmetrische Anordnung einen Wink. Die linke Hand, mit der Innenseite nach oben, berührt — man vergleiche sowohl Cesare wie auch Morghen mit dem Original — nur mit den Fingerspitzen den Tisch, während die Rechte, mit der Innenseite nach unten, nur mit der Handwurzel auf demselben aufliegt. Dadurch wird eine wirksame Gegenbewegung hervorgerufen, zugleich aber auch die Ausdrucksfähigkeit wesentlich gesteigert.

Eine andere Betrachtung weist uns vollends darauf hin, daß die ungefähre Lage der Hände schon a priori, d. h., ehe noch die Einzelrollen an sie mögen verteilt gewesen sein, fixiert war. Wir bewundern alle an der Figur Christi den herrlichen Dreiecksumriß, von dessen Ruhe alles gleichsam abgleitet. Diese Wirkung ist aber nur durch die ganz bestimmte Lage der Arme ermöglicht. Denken wir uns die beiden Arme, bezw. die Hände einander genähert, so wird das Dreieck für das ästhetische Empfinden zu schmal wirken; denken wir sie umgekehrt weiter von einander entfernt, so wird es einen unnatürlich gespreizten Eindruck machen. Noch ungünstiger würde sich das Verhältnis gestalten, wenn eine Hand vom Tisch sich überhaupt entfernen und eine andere Lage annehmen wollte.

In der einmal bestimmten Lage aber waren die Ausdrucksmittel gewissermaßen beschränkt. Es kamen nur die drei Hauptmöglichkeiten in Betracht: Beide Handrücken nach oben, beide Innenflächen nach oben, eine Innenfläche und ein Handrücken nach oben. Selbstverständlich konnte es sich für die Wahl nur um die dritte Möglichkeit handeln, die relativ die ausdrucksfähigste ist, während die beiden ersteren beide Hände fast dasselbe sagen lassen, jedenfalls keinen so großen Spielraum bieten.

Und außerdem konnte Leonardo diese beiden Gesten aus Andrea del Castagnos Abendmahl, von dessen Bedeutung und Einfluß noch die Rede sein wird, übernommen haben. Man betrachte in Castagnos Werk die beiden äußersten Figuren am linken Tischende. Der bärtige Jünger an der Langseite, en face uns zugewendet, das Haupt seinem Nachbar leise zugeneigt, hält mit

einer unaussprechlich schmerzlichen Miene die beiden Hände — etwa wie unser Andreas, aber nur sanfter abwehrend — vor die Brust, die Zeigefinger nachdrücklich betonend gestreckt, als wollte er mit Beziehung auf den Verräter sagen: *„Ich bitte dich, das ist doch ganz unmöglich!"* Er repräsentiert gewissermaßen die Jüngerschaft in Leonardos Abendmahl. Der andere Jünger nun, an den er sich wendet, bartlos, mit langem lockigem Haar, spricht mit den Gesten Christi in unserem Abendmahl auf ihn ein. Er erklärt mit der Rechten, deren Innenfläche nach oben gekehrt ist, offenbar noch einmal den Vorgang, wobei seine Linke, deren Innenfläche nach unten weist, das Gesagte nachdrücklich zu bestätigen scheint.[33]

Und nun! Was hat Christus nach unserer Deutung soeben gesprochen? „Einer unter euch wird mich verraten." Indessen zerfällt die Verratsankündigung in 2 Teile, zunächst in: *„Wahrlich, wahrlich ich sage euch!"* — und dann erst folgt das *„Unus vestrum"*. Diese beiden Worte hat Leonardo auf die beiden Hände verteilt, und zwar in dem Natursinne, auf den wir noch einige Male aufmerksam zu machen Gelegenheit haben werden. Er läßt die rechte Hand zuerst sprechen. Und stark betonend hebt Jesus etwas die Rechte, die Finger pathetisch spreizend, vom Tische auf (man vergl. besonders Cesare): *„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch!"* Sodann gibt die Linke die eigentliche Erklärung: *„Einer unter euch wird mich verraten!"* Sein Blick ist analog diesem Fortgang von der Rechten zur Linken hinübergeglitten; dort bleibt er nun zur Bestätigung dessen, was die Linke ausdrückt, haften.[34] Wie erscheint dagegen nun Strzygowskis Hypothese von der den Verräter schon zitierenden Rechten, wo noch Blick und innere Bewegung und alles so ausschließlich auf die Linke konzentriert ist, auf das soeben

33 Nach Frantz (a. a. O. S. 8) gliche diese Gebärde der des greisen Simon in Leonardos Abendmahl!

34 Weizsäcker erklärt die Bewegung der Rechten — die der Linken scheint ihm der Erklärung nicht bedürftig zu sein, und auch für die Deutung der Rechten entschuldigt er sich, da eine solche nach Feststellung des dargestellten Momentes eigentlich überflüssig sei — so, daß die sonst nur zum Segnen und Wohltun erhobene Hand infolge der durch die Verratsankündigung hervorgerufenen, schmerzlichen seelischen Erschütterung auf den Tisch gesunken sei.

gesprochene Wort: „*Einer unter euch wird mich verraten!*“? Hier haben wir den Haupthebel der Handlung; und war die Umsetzung der Idee in eine Pantomime nur irgend vom Künstler gewollt — und über diese Absicht kann ein Zweifel nicht bestehen — so mußte die Aufmerksamkeit der Jünger direkt oder indirekt auf diese Hand eingestellt werden.

Des Judas erste, instinktive Bewegung — es ist die Rechte, die sie ausführt — gilt dem Beutel, der zwar nach dem Johannesevangelium das Unterpfand seines Verrats noch nicht enthält, der aber für eine Haupteigenschaft des Verräters, die Liebe zum Geld, charakteristisch ist. Obgleich diese Partie auf dem Original stark gelitten hat (vergl. erstes Kapitel), so bestätigt doch das, was noch zu erkennen ist, entschieden die von dem Morghen'schen Stich abweichende Fassung des Cesare, wonach die rechte Hand nicht unmittelbar aufliegt, sondern, etwas erhoben und ein Salzfaß[35] um-

[35] Springer (Repert.) hält das Salzfaß, da es auf dem Wandbilde in der Tat nicht mehr nachzuweisen ist, lediglich für eine Erfindung und Zutat des — Oggiono natürlich, den die andern Kopisten hierin abgeschrieben hätten. Diesem Urteil schließen sich Lübke in seiner Besprechung des Stang'schen Stichs („*Altes und Neues. Studien und Kritiken*“ Breslau 1891) und Frantz an. Zwar waren sich bisher alle einsichtigen Bewunderer des Abendmahls, und nicht zuletzt Goethe, darüber einig, daß das „unheilverkündende“ Zufallsgeschehnis den schuldbewußten Gestus des Judas außerordentlich wirkungsvoll steigere . . . Die Mehrzahl unserer Kopien — die des Lomazzo und des Oggiono ausgenommen, auf denen das Motiv überhaupt fehlt — zeigt den kleinen Gegenstand (von runder Form) jeweils hart am Saum des rechten Ärmels angebracht. Daß ihn Lomazzos Kopie trotz der sonstigen Überladenheit ihrer Tafel vermissen läßt, hat seinen triftigen Grund darin, daß die betreffende Stelle durch die gewaltig geschwollene Rundung einer Geldbörse völlig verdeckt wird: hier zieht nämlich die verräterische Hand den Beutel von diesseits, vom Vordergrund des Tisches an sich heran — eine ganz unwahrscheinliche Variation, die jedoch für das durchweg auf Stelzen gehende, bramarbasierende Pathos des Kopisten äußerst bezeichnend ist . . . Nicht so einfach ist es, auf die Ursachen zu schließen, die das Fehlen dieses Motives bei Oggiono bedingen, obgleich wir auf dessen Kopie jede Art von Tischgerätschaften überhaupt vermissen. Nun ist die vom Original merkwürdig abweichende Vierteilung der rundbogigen Hinterwandsöffnungen, die starrende Leere des Tisches, dem ja selbst die traditionelle Schüssel versagt ist, das Fehlen der unteren Extremitäten, kurz das Fehlen jeden Nebendetails (oder der phantasielose, ärmliche Ersatz dafür!) zumal im Hinblick auf die sonstige Gesprächigkeit der zeitgenössischen Kopisten gerade in solchen Dingen doch zu auffallend, um es nicht möglich

stoßend, die lange, schlauchartige Geldbörse vom hinteren Tischrand her nach sich zieht, die sie knapp unter ihrer zusammengezogenen Mündung mit entschlossenem Griff umklammert hält. Wie gebannt umfassen die Augen Christi stummes Antlitz, und Goethes Auslegung, den Judas erfülle in diesem Augenblick nur die eine Frage: · Was soll das werden, was soll das heißen? interpretiert zweifellos Leonardos Absicht. Die Sprache der Augen wird jedoch noch wesentlich durch die Bewegung der linken Hand verstärkt. Diese Hand hat sich in abwehrendem Gestus geöffnet, ist aber mitten in der Bewegung erstarrt. Es ist dieselbe verharrende Spannung in ihr, wie wir das bei der Rechten Christi konstatierten, nur robuster, nerviger ist sie gebildet, wie die ganze Figur ja etwas außerordentlich Nerviges hat. Man könnte noch hinzufügen, woran Leonardo vielleicht gedacht hat, daß Judas die dramatische Bewe-

erscheinen zu lassen, daß diese Kopie schon angefertigt wurde, noch ehe der Meister in S. Maria delle Grazie an die Ausführung des Details geschritten war, noch ehe er die Gerätschaften für das Mahl in systematischer Ordnung über den Tisch verteilt und der Schüssel und damit auch dem Salzfaß ihre besonderen Rollen zugewiesen hatte ... Aber auch für den Fall, daß dem Kopisten das vollendete Werk vor Augen gestanden, bewiese das Fehlen des Gegenstands in der Kopie nichts gegen seine Existenz im Original. Denn in diesem Fall müßten wir in dem Machwerk des Nachahmers einen äußerst flüchtigen, skizzenhaften, also kaum ernst zu nehmenden Versuch sehen, der die Annahme, daß der Kopist die symbolische Bedeutung des im Original enthaltenen Salzfasses unbeachtet gelassen bezw. das Motiv mit dem übrigen gleichgültigeren Detail einfach unterdrückt habe, durchaus rechtfertigte. Prüft man übrigens eingehender jene bezeichnete Stelle im Original selbst — es handelt sich hierbei um eine derjenigen Partien, die bekanntlich durch den feuchten Wandgrund am meisten gelitten haben (vergl. Anmerk. 10 über die Hände!) — so fallen, worauf Rosenberg (*„Leonardo da Vinci"* Künstlermonogr. herausg. von H. Knackfuß, Bd. XXXIII [1898] S. 69) mit Recht aufmerksam macht, ganz unverkennbare Spuren ins Auge, die eben doch nur als Reste jenes Gegenstandes zu erklären sein dürften. Es wäre in der Tat auch kaum glaubhaft, daß sich das Salzfaß überhaupt niemals im Original befunden haben sollte. Denn selbst wenn Leonardo das Motiv nicht angebracht hätte, so würden die späteren Übermaler nach allem, was wir über ihre Grundsätze wissen, der Versuchung doch nicht widerstanden haben, des Meisters Werk im Sinne der allgemein so beifällig und verständnisvoll aufgenommenen und nachgeahmten angeblichen Idee jenes frühen Kopisten — heiße er nun Oggiono oder anders — zu ergänzen ... Im Laufe des 19. Jahrhunderts, als man das Original sich etwas ausleben ließ, mag dann das Salzfaß von der Bildfläche verschwunden sein. Man hat ja einen analogen Vorgang in dem völligen Verschwinden der linken Thomashand (vergl. Anm. 50) beobachtet; um wie viel eher konnte das weiße Salz von dem gleichfarbenen Tischtuch aufgeschluckt worden sein! — So beweisen die uns zur Verfügung stehenden Fakta weder für noch gegen die Urheberschaft Leonardos etwas Positives; aber alle Wahrscheinlichkeit spricht für dieselbe.

gung jener Rechten in der Überraschung unwillkürlich nachahme.[36] Und nun bekundet sich die höchst dramatische Gestaltung des Vorgangs darin, daß der Verräter mitten in die ahnungslose Jüngerschaft einbezogen ist; die den Eindruck des Vorgangs *„multiplizierende Folie"* (Strzygowski) aber bildet die Frage Petri an Johannes — und man bewundere die Kühnheit, den Verräter gerade vor den Jünger zu setzen, der voll Ungeduld, ganz ungezwungen nach ihm forscht, so daß jener seine Frage sogar vernehmen muß. Die spannende, eindringliche Gegenüberstellung in dieser (auch rein formal) herrlich pointierten Gruppe birgt tiefere geistige Beziehungen, als es die Gegenüberstellung der Hände allein im Sinne der neuen Deutung hätte erreichen lassen.

Leonardo, sagt Strzygowski, hat den Petrus dargestellt, wie er den in sich versunkenen Johannes auf das, was in der Mitte vorgeht, aufmerksam macht. — Zwei Vernunftgründe widersprechen dieser Annahme. Erstens hätte Leonardo nie das Unnatürliche vorgestellt, daß einer Person, die in der Mitte sitzt, mitgeteilt wird, was in der Mitte vorgehe. Zweitens hätte er den Johannes nicht mit äußerster Ruhe zusehen lassen, wie Judas' und des Meisters Hand bang und langsam der Schüssel sich nähern. — Denn in der Tat müßte Johannes' gesenktes Augenpaar gerade auf der Stelle ruhen, wo nach Strzygowski der entscheidende Vorgang sich vollziehen soll. Morghens süßliche Auffassung hat das Ausdrucksvolle des Blickes zwar verwischt; aber man besehe sich Cesares Kopie, wie

[36] Wie wenig hat Lübke (*„Gesch. der ital. Mal."* [1879] Bd. III, S. 57) das Wesen dieser dramatischen Gegenüberstellung von Christus und dem Verräter, und die Mittel, diese zu erreichen, erfaßt, wenn er deuten konnte, Judas' linke Hand *„schnelle wie im Schreck vom Tische auf"*! Vermochte die rechte Hand noch, während der Körper trotzig und steil sich aufbäumte, eine hastige Bewegung auszuführen, die durch eine Wirkung, eben das umgestoßene Salzfaß, unvergleichlich versinnlicht wird, so konnte die Linke, von der Schwere des um den Arm geschlungenen Mantels ohnedies behindert, zu einer ähnlichen Manifestation nicht mehr kommen: Mit Gedankenschnelle fühlt sich der Verräter von jener leidend sich abwendenden und doch siegreich wie eine Sonne wachsenden Gestalt des Erlösers in Schach gehalten. . . Es ist ein wunderbares Schauspiel, in diesem noch unentschiedenen seelischen Zweikampf die beiden Gestalten stumm, undurchdringlich, bewegungslos sich messen zu sehen.

dort Johannes, dessen jungfräulich-herber Typus viel mehr Leonardisches hat, die Augen lauschend abseits wendet, ein Vorgang, den Goethe trefflich präzisierte: *„Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt, eine unendlich feine Bemerkung, indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Nebenmann zuhört, den Blick von ihm abwendet.“* Und nun! Wenn Petrus und Johannes miteinander verbunden erscheinen, so ist es doch — worauf auch Weizsäcker hinweist — das Nächstliegende, an die Zusatzstelle des Johannesevangeliums zu denken[37]: *„Es war einer . . ., dem winkte Simon Petrus, daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte.“* Daß diese Stelle gemeint sei, ergibt sich besonders daraus, daß der ältere Jünger durch das Messer ausdrücklich als Petrus gekennzeichnet ist. Die ikonographische Belehnung zu demselben Zwecke, eben um Joh. XIII, 23 und 24 zu belegen, hat vor Leonardo — man vergleiche auch Giotto und Fra Angelico da Fiesole — beispielsweise Domenico Ghirlandajo in seinem bekannten, 1480 im Refektorium der Ognissanti zu Florenz fertiggestellten Abendmahl vorgenommen, das Leonardo sicher gesehen hatte. Die Attribution also trägt, so unauffällig sie auch im Zusammenhang mit einer Mahlszene erscheint, rein ikonographischen

37 Damit ist aber noch keineswegs, wie Weizsäcker meint, die ganze Frage nach dem Momente entschieden. Man könnte immer noch zugunsten der Strzygowskischen Deutung — wie wir dies zum Teil bereits oben in Anmerk. 27 ausführten — geltend machen, Leonardo habe den Petrus und den Johannes, nur um sie kompositionell zu einer zwanglosen und wirkungsvollen Gruppe zusammenschließen zu können, nach der betr. Stelle im Johannesevangelium charakterisiert: diese Erklärung wäre sogar einleuchtender, als die, welche Strzygowski selbst gibt. Denn auch nach der Eröffnung Jesu: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht* etc.“ — kann Petrus noch auf direkte Namensnennung dringen, unbeschadet dessen, daß ja schon die Ereignisse des nächsten Augenblicks den Gefragten der Antwort entheben müssen. — Ferner beweist der Einwand Weizsäckers in der Anmerk. auf S. 253/54, nach dem Johannesevangelium bleibe die Entdeckung des Verräters zunächst ja das Geheimnis des Petrus und des Johannes (vergl. dazu auch Jansen), gegen die Strzygowski'sche Deutung nicht das geringste. Denn abgesehen davon, daß der betr. Moment künstlerisch überhaupt nur unter der Voraussetzung verwertbar wäre, daß man annähme, Jesus verkünde allen vernehmlich auf die Frage des Johannes: *„Der ist's, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde“*, müßte Leonardo ja, weil nicht der Bissen, sondern, nach Strzygowski, das Eintauchen in die Schüssel eine Rolle spielt, nach dem Evangelium des Matthäus gegangen sein, woselbst von dieser ohnehin seltsamen Geheimniskrämerei zwischen Jesus, Johannes und Petrus nichts erwähnt ist.

Charakter. Darin werden wir noch bestärkt durch die Wahrnehmung, daß — im Gegensatz zu der Morghen'schen Redaktion — auf dem Original sowohl wie bei Cesare der ganze Arm des Petrus samt seiner Hand nirgends mit dem Körper des Judas in unmittelbare Berührung tritt, sondern daß lediglich die stark nach links drängende Brust des ersteren Jüngers es ist, die des Judas Oberkörper zur Seite, in den Tisch hinein schiebt.[38] Morghen ist wohl schuld, daß Goethe deutet: *„Einen Messergriff in der Rechten setzt es dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen*[39]*, wodurch dessen erschrockene Vorwärtsbewegung, die sogar ein Salzfaß umwirft, glücklich bewirkt wird“* — und daß daher Goethe in der Physiognomie der ganzen rechten Seite überhaupt etwas Drohendes sieht: *„Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird . . .“ „Jakobus, mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus schon Rache droht.“* Da nun Strzygowski zu fühlen scheint, daß die Mitteilung, was in der Mitte vorgehe, an eine Person, die in der Mitte sitzt, einen Widersinn

[38] Weizsäcker a. a. O. und H. Wölfflin (*„Klassische Kunst“* 1. Auflage München 1899) haben ungefähr gleichzeitig auf diesen Irrtum hingewiesen.

[39] Übrigens tritt selbst nach der Morghen'schen Fassung die das Messer umklammernde Hand des Petrus oder dessen Arm mit Judas' Körper nirgends in Berührung. Denn des Judas aufgestützter Arm reicht fast in Tischmitte herein, während erst etwa eine Spanne dahinter — über dem rückwärtigen Tischrand — die in die Hüfte gestemmte Faust Petri sich befinden kann. Es müßte, wenn der Flankenstoß bezweckt wäre, die ganze Hand des Petrus und ein Teil der Messerklinge mitsamt dem Arm bis fast zum Ellenbogen weiter nach rechts gerückt, d. h. von Judas' rechter Schulter und Arm verdeckt erscheinen. Um die Behauptung von der Aktivität des Messermotivs zu wiederlegen, bedürften wir daher gar nicht einmal der Heranziehung solcher Kopien, auf denen Petri Arm, im Gegensatz zu Morghen (und auch zu Oggiono, Lomazzo und Vespino) so weit links erscheint, daß auch kein optischer Irrtum mehr möglich ist: so auf der Kopie des Cesare und auf der aus Castellazzo und, was besonders bezeichnend ist, auch auf der zu Ponte Capriasca — bezeichnend für letztere Kopie deshalb, weil der direkt unschön bis zum Ellenbogen entblößte, wie zum Abschlachten bereite Arm des Petrus beweist, daß der Kopist sich etwas Aggressives unter der Bewegung des Jüngers gedacht hat; daß er aber nicht den Flankenstoß, der doch diese Absicht am deutlichsten versinnbildlicht hätte, ausführen läßt, weil er nach der Lage der in Betracht kommenden Partien auf seinem Vorbild offenbar gar nicht auf diese Idee verfiel. Denn wir können, so wenig falsch auch im Grunde (wenn schon vielleicht etwas irreführend) die Morghen'sche Fassung ist, auf dem Original heute noch die ursprüngliche Lage erkennen, wonach die Rundung des Handgelenks bei Petrus, sowie der ganze Ärmelsaum neben der Kontur des Oberarms des Verräters vollständig frei hervortritt.

ergibt, jedenfalls aber, daß der Künstler dazu des Petrus nicht bedurft hätte, so sucht er diesen Jünger auf andere Weise auszuspielen. Er nimmt an, daß Leonardo des Petrus ikonographisches Attribut ausschließlich zu dem Verräter in Beziehung habe setzen wollen und daß er daher *„aus kompositionellen Gründen und deshalb den Petrus nach links habe überbeugen müssen, damit das gezückte Messer direkt in des Judas Flanke rücken sollte."* Indessen ist die Messeraktion ja, wie wir erwiesen haben, ein völlig imaginäres Moment, und so fällt der Versuch, diese Gruppe für die neue Auslegung in Anspruch zu nehmen, in sich zusammen.[40] Was die Figur des Petrus anbetrifft, so widerlegt sich Strzygowski übrigens durch sich selbst, indem er zugibt, daß, wenn Leonardo beabsichtigte, die beiden Hände sehen zu lassen, ihm dies nicht sehr natürlich geglückt sei.[41]

Bartolomäus, jene äußerste, stehende Figur an der linken Schmalseite, welche die beiden Hände auf den Tisch aufstemmt, und deren linkes Bein über das rechte (das Standbein!) geschlagen erscheint,[42] glaubt Strzygowski insbesondere für seine Deutung in

[40] Wie sehr nach Strzygowskis Auffassung die Bewegung des Petrus nur formellen Rücksichten zu dienen hätte, darüber mehr in Anmerk. 54.

[41] Auf Johannes (und — freilich mit einiger Einschränkung — auch auf Philippus) deutet Artikel 319 von Leonardos *„Trattato della Pittura"* (übersetzt von H. Ludwig, in den *„Quellenschriften"*, Bd. XV, Wien 1882): *„Willst du eine Figur machen, die Lieblichkeit zeigt, so mache ihr feine und schlank gestreckte Gliedmaßen, ohne Ausprägung allzu vieler Muskeln; die wenigen, die du sie dem Zweck entsprechend zeigen lässest, seien weich, d. h. wenig merklich, mit Schatten von geringer Dunkelheit. Und die Gliedmaßen, sonderlich die Arme, machst du locker bewegt, nämlich so, daß keines ihrer Glieder mit dem anderen an ihm ansitzenden Gliede gerade gerichtet stehe."* Diese Kategorie der Zartgebauten kehrt in Art. 383 wieder, wo sie als die der „Jungen" den Kategorien der Männer und der Greise gegenübergestellt ist: *„Die Jungen machst du mit wenig Muskeln und Adern an den Gliedmaßen und zart von Oberfläche, rund von Gliedern, sowie angenehm von Farbe. Den Männern sei der Gliederbau nervig und voll von Muskeln und bei Greisen sei dessen Oberfläche voll rauher Runzeln und voll Adern und sehr deutlicher Sehnen."* (Vergl. auch Art. 364.)

[42] Wer das zwar etwas gezierte Lieblingsmotiv Leonardos, wie es sich insbesondere auf Figurenstudien zu seiner „Anbetung" findet, kennt: das eine Bein als Spielbein soweit angezogen, daß der Fuß nur mit der Spitze aufsteht — der möchte diese Stellung vielleicht

Anspruch nehmen zu dürfen, um so mehr, als er Goethes Auslegung so wenig befriedigend findet. Das letztere sei zugegeben; doch ist damit noch keineswegs erwiesen, daß diese Figur nicht trotzdem in den Zusammenhang des Goethe'schen Momentes „*Unus vestrum*" hineinpasse. — Nach Morghen hat sich Bartolomäus wie von einer Idee erfaßt unwillkürlich rasch erhoben; und breit, mit platten Händen auf den Tisch sich aufstützend, sieht er nachdenklich, in sich ruhend, man möchte sagen: in sich wiegend, mit geradeaus gewandtem Blick ins Leere, wie wenn er in seinen Erinnerungen forschte, wen der Herr wohl meinen könne. Aber weder bei Morghen noch auch bei Cesare kann der Blick auf der von Strzygowski bezeichneten Stelle auftreffen: Er schießt vielmehr beide Male — abgesehen davon, daß er bei Morghen eigentlich wirkungslos von den realen Gegenständen abzugleiten scheint —

auch bei der Figur des Bartolomäus für authentischer halten, als die gekreuzte. Es läßt sich aber der Kopie aus Castellazzo, wiewohl die linke Randpartie daselbst sehr verdorben, mit Sicherheit entnehmen, daß die Füße der Figur gekreuzt waren; der Frey'sche Stich beglaubigt die gekreuzte Stellung auch für die Kopie aus der Certosa (jetzt in London; s. Anm. 5), und auf der Freske zu Ponte Capriasca erscheint sie ebenfalls festgehalten, nur mit der Abweichung, daß als Standbein das linke gewählt ist. Ob schon damals die Beschädigung am Original zu diesem Irrtum Veranlassung gegeben, oder ob es sich lediglich um eine Eigenmächtigkeit des Kopisten handelt, dürfte schwer zu entscheiden sein. — Zur weiteren Klärung könnte man die leider ganz verdunkelte Partie in Cesares Tafel durch Reinigen wieder aufzuhellen suchen, da diese Kopie mit zu den frühesten Zeugen gehört.

Unnatürlich oder gar statisch unmöglich, wie dies Springer a. a. O. nachzuweisen sucht, ist die von Morghen und Stang wohl richtig rekonstruierte, gekreuzte Stellung keinesfalls. *„Daß er* (Bartolomäus) *füglich nicht so stehen kann"*, meint Springer in dem Wunsche, Stang möchte seine Auffassung teilen, *„so daß der ganze Körper auf den beiden Händen ruht, sieht man bei unbefangener Betrachtung sofort . . . In Wahrheit . . . sind sie* (die Füße) *einfach natürlich, wie die vorgebeugte Lage des Oberkörpers es verlangte, gezeichnet, und alle künstlichen Erklärungsversuche der unnatürlichen Haltung vollkommen überflüssig."* Durchaus nicht! Denn jeder, der sich mit verschränkten Beinen, ohne sie erst auseinanderzuschlagen, rasch erhebt — und gerade durch dieses Beharren konnte bei Bartolomäus die blitzartige Wirkung der Überraschung treffend angedeutet werden —, der wird mit den gestreckten Kniekehlen zunächst den Sitz hinter sich zurückstoßen, und wird so, durch die Tischkante unterstützt, ohne weiteres bequem frei stehen können; und erst wenn er, wie Bartolomäus, den Oberkörper impulsiv nach vorne wirft, wird die Unterstützung durch die Arme nötig werden. Diese aber tragen höchstens die Last, die senkrecht auf sie übertragen wird, also die des Kopfes und der Brust; denn man kann die Hände selbst bei stark vorgebeugter Haltung ohne Gefährdung der Gleichgewichtslage auch auf den Rücken legen.

ziemlich über jenen Punkt hinaus. Goethe, von Morghen ausgehend — weil er die Hände als *„ruhig auf den Tisch gestemmt"* anführt — meint, Bartolomäus horche, *„wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfrage"*, und bezeichnet später, bei der ausgestaltenden Einzelbeschreibung, den Jünger gar als einen *„mit Verdacht"* Horchenden. Wir sind nun ganz der Ansicht Strzygowskis, daß es sich hier nicht um einen Akt aufmerksamen Horchens, sondern um einen solchen aufmerksamen Schauens handle. Schon bei Morghen erkannten wir das letztere, wenn auch dort nur von einem innerlichen Schauen die Rede sein kann. Sehen wir uns die Figur bei Cesare an. Da ist Bartolomäus impulsiv aufgefahren; den Oberkörper vorgebogen, das Gewand mit der Rechten, die gleich der Linken wuchtig sich auf den Tisch aufstützt, wie in der Überraschung festgepackt haltend, den Mund und die niedergedrückten Augenbrauen in scharfe Linien gezogen: so scheint der Jünger wie elektrisiert das Wort Christi — er schaut zu diesem hinüber — in sich hineinzusaugen in des Wortes verwegenster Bedeutung. Diese leidenschaftlich sich äußernde Überraschung ist doch gewiß eine der denkbar natürlichsten Wirkungen des *„Unus vestrum."* Wenn übrigens Goethes Bezeichnung *„problematische Züge"*, die er bei Petrus gebraucht, auf irgend etwas ausgezeichnet paßt, so ist es auf die steinerne Undurchdringlichkeit des Morghen'schen Bartolomäus, dessen Sphinxmiene wir billig als ein Kunstwerk bewundern müßten, läge es nicht so klar zu Tage, daß Morghen hier nur seinen Mangel an Verständnis für die ursprüngliche leonardische Intention geschickt zu verdecken suchte.[43]

Wir haben die heftig pulsierende, aktive Entschiedenheit in Haltung und Miene des Bartolomäus somit festgestellt. Eine äußerst wirksame Rolle spielt dabei jenes kleine Motiv, von dem bei dem Bartolomäus des Cesare eben die Rede war und das bei näherem

[43] So deutet Weizsäcker: *„Gespannteste Aufmerksamkeit ist alles, was aus seinen* (des Bartolomäus) *Zügen und seiner Haltung herauszulesen ist". „Er hat die Worte des Herrn wegen der Entfernung nicht recht verstanden, oder traut wenigstens seinen Ohren nicht recht".* Vergl. auch Anmerk. 27. — Hasenclever: *„Er sieht den Herrn unverwandt an, als habe er ihn nicht ganz verstanden . . ."*

Zusehen auch auf dem Original noch zu erkennen ist. Des Jüngers Rechte hält nämlich einen Zipfel seines bei der raschen Bewegung des Aufstehens mit in den Tisch hereingezogenen Gewandes umklammert. Strzygowski deutet diesen Wulst als eine Serviette; aber abgesehen davon, daß dem von Leonardo beabsichtigten starken Affekt damit eine sehr lebendige Note entzogen würde: Warum sollte sich gerade Bartolomäus allein einer Serviette bedienen, da wir eine solche bei keiner Figur sonst zu entdecken vermögen![44]

Bevor wir in der Betrachtung der Einzeltypen fortfahren, muß auf einen sehr bedeutsamen Umstand aufmerksam gemacht werden, der im Zusammenhang mit der eben behandelten Jüngerfigur steht, zugleich aber auf die Gesamtkomposition Bezug hat. Wie bereits

44 Nicht der einen Absicht allein, den Eindruck der jähen Bewegung des Bartolomäus noch zu steigern, hat dies Aufraffen des Gewandteils zu dienen . . . Die Füße der Tischversammlung können nämlich nur unter der Voraussetzung sichtbar sein — und wir bemerken, daß der Meister mit der Sichtbarmachung einen künstlerischen Zweck verfolgte — daß die weiten, langschleppenden Obergewänder bei den sitzenden Figuren (wie dies beim Simon denn auch unmittelbar der Augenschein lehrt) vom Boden aufgenommen und zum Teil über den Schoß gelegt sind. Deshalb mußte Leonardo diejenigen Figuren, die sich soweit erheben, daß jene aufgenommenen Gewandteile ihren Halt verlieren und über die Füße herabfallen müßten, das Obergewand mit der Hand fassen unb aufraffen lassen. Dies wird an der Figur des Philippus ganz besonders deutlich; und Stang, der den durch alle Kopien beglaubigten, vom Arme festgeklemmten Gewandteil bei letzterer Figur wegließ, hätte daher wohlgetan, hier Morghen zu kopieren. . . Des Bartolomäus' Hände nun greifen, nach einem Stützpunkt suchend, vorwärts; dabei nimmt die Rechte das im Aufstehen aufgefaßte Gewandstück unwillkürlich in den Tisch herein und klemmt es da fest . . . Die Kopie des Cesare läßt diesen Zusammenhang sehr gut erkennen; nur scheint der Stoff — er sollte seiner Zugehörigkeit zufolge von grüner Farbe sein — mit dem Tischtuch nachträglich übermalt worden zu sein: daher wohl auch der Irrtum Strzygowskis! Nach dem heutigen Zustand der Kopien zu Ponte Capriasca und Castellazzo könnte man sogar versucht sein zu glauben, der Jünger hielte mit dieser Hand ein Brot fest. Oggiono, Lomazzo und auch Glaxiate haben den über die Tischplatte hereintretenden Gewandwulst zwar kopiert, ohne jedoch der zufassenden Hand einen Zipfel davon zu gönnen. — Die Stelle scheint im Original bald verdorben bezw. verblaßt gewesen zu sein; so wie sie Cesare gesehen haben mag, stellt sie sich uns noch heute dar, nur verschwommener, aufgelöster: als etwas Weißes, vom Tischtuch stofflich kaum zu Trennendes (Salzfaß! Thomashand!). — Der Vollständigkeit halber wäre hier noch anzuführen, daß außer dem Daumen alle Finger der ganz am Tischrand aufliegenden Rechten etwas über die Kante herunterfassen. Bei Morghen stehen diese Finger unschön platt über den Tisch hinaus, weil eben die Hand — wie auch im Stang'schen Stich — nicht greifend dargestellt ist.

angeführt, bemerkt Goethe Bartolomäus, er horche, wahrscheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird, und fährt dann fort: "*Denn überhaupt scheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieser ganzen Seite auszugehen.*" In dieser Bemerkung liegt eine gewisse Inkonsequenz, deren Beseitigung vor allen Dingen notwendig ist. Hier gerade scheint nämlich Goethe außer acht gelassen zu haben, was der ganzen Konzeption ihre ungeheure Schlagkraft verleiht: Das Momentane des Vorgangs, dessen Wirkung er doch sonst so nachdrücklich betont. Zunächst verlegt er die Aufmerksamkeit des Bartolomäus auf den späteren Augenblick, wo Johannes den Herrn bereits ausfragen wird. Hierin erscheint der Strzygowski'sche Bartolomäus entschieden im Vorteil, denn der ist auf den Moment eingestellt, auf den Moment gespannt: Strzygowski läßt ihn atemlos jeder Regung der Hand Christi folgen. Aber nun zu der Zusatzbemerkung Goethes! Sie setzt eine gewisse Überlegung, eine gewisse Solidarität der ganzen linken Hälfte voraus; das aber verstößt erst recht gegen die Absicht der Komposition. Das Unerwartete des Augenblicks, da Jesus jene Worte spricht, duldet — wie dies hier auch tatsächlich der Fall ist — den unmittelbaren Zusammenhang höchstens zwischen zweien. Aber auch der ist, wie man bemerken wird, locker, indem der einzelne, allzu sehr mit sich selbst beschäftigt, auf des andern Geste kaum wesentlich reagiert. Nur die allgemeine Idee, daß einer unter ihnen sein könne, der des Verrates an ihrem Meister fähig sei, schüttelt sie durcheinander.[45] Und nur einer — und das ist Petrus — hat soviel instinktive Überlegung, wo keiner recht weiß, wie und was; wo alles hilflos durch Gestikulationen beteuert, vor sich hinstarrt, der Sache energisch auf den Leib zu rücken, indem er sich von einer Vermittelung des Lieblingsjüngers den sichersten Erfolg verspricht. Nur von ihm allein geht also diese durchaus selbständige Anregung aus; und das Spontane dabei ist gerade für ihn so außerordentlich charakteristisch. — Wenn wir daher bei Strzygowski

[45] Weizsäcker bemerkt hierzu: „*Ihre* (der Jünger) *Betrübnis hat ihren Grund vielmehr in dem unerträglichen Gedanken, daß einer der zwölf Auserwählten einer so schändlichen Tat fähig sein könnte, als in der Befürchtung jedes einzelnen, daß er der Verräter werden könnte*".

lesen: *„Welcher Moment der ersten Phase der Verratsankündigung sollte denn dargestellt sein? Offenbar nicht der unmittelbar darauffolgende, denn die Gesellschaft muß bereits Zeit gehabt haben, sich der Bedeutung der Worte bewußt zu werden und Stellung dazu zu nehmen“* — so muß dieses *„offenbar“* als durchaus unzutreffend zurückgewiesen werden. Denn die soeben erkannten Momente sprechen dafür, daß die Gesellschaft eben noch keine Zeit gehabt, sich der Bedeutung der Worte bewußt zu werden und Stellung dazu zu nehmen; die erkannten Momente bestätigen es, daß sie vielmehr vollständig überrascht, überrumpelt ist; daß gleichsam noch der Klang des *„Unus vestrum“* den Raum durchzittert. Freilich, wenn von der ganzen linken Seite die Anregung des Lieblingsjüngers, wie Goethe will, ausginge, so würde das eine bereits erfolgte Stellungnahme zu Christi Worten voraussetzen, und der indirekte Beweis von der Unhaltbarkeit der Deutung *„Unus vestrum“* wäre damit gegeben.

Hierzu noch eine kompositionelle Bemerkung. Der Zusammenschluß der Dreivereine auf jeder Seite gegen die Mitte hin dient zunächst rein formalen Rücksichten. Zugleich aber fällt ihm die bedeutungsvolle Aufgabe zu, den Beschauer darauf hinzuleiten, daß ein und dieselbe Ursache aller Gemüt bewegt, und daß jener Einzelne in der Mitte diese Ursache ist. Dadurch ist ein kompakter Zusammenhang aller hergestellt, aber mit so ausschließlicher geistiger Konzentrierung auf die Mitte, auf die Ursache, daß den Einzelgruppen ein Zusammenschluß unter sich unmöglich ist und so der Moment aufs großartigste gewahrt bleibt.

Strzygowski muß den JÜNGEREN JAKOBUS unter die „Lückenbüßer“ rangieren. Sind die Hände, wie es der Sinn der neuen Deutung voraussetzt, lediglich zur Versicherung ihrer Nicht-Beteiligung an dem Zugreifen in die Schüssel vorgezeigt, so wäre diese Absicht hier allerdings nur durch ein ganz äußerlich-formales, innerlich jeder Begründung entbehrendes Mittel erreicht. Seine so überaus charakteristische Geste macht den Jünger dafür zu einem um so tätigeren Zeugen des „Unus vestrum“. Wir wollen uns nicht bei

Selbstverständlichem aufhalten und können deshalb rasch über diese Figur hinweggehen. Nach Cesare und Morghen erscheint Jakobus als ein Mann, der im Momente noch unsicher ist, ob er richtig gehört habe; etwas Ängstliches spiegelt sich deutlich in seinen reinen und regelmäßig gebildeten Zügen. Aber gerade dieses Ängstliche erklärt die Hast, mit der er seine Bewegungen ausführt; und diese Hast ihrerseits könnte kaum wirksamer versinnbildlicht sein, als durch das gleichzeitige Zugreifen beider Hände, die in einem Atem Andreas und Petrus zu Rate zu ziehen sich bemühen.[46]

Und ebenso eindeutig läßt sich die Gebärde des Andreas auf unsern Moment beziehen. *„Andreas blickt nach der Mitte, entsetzt vielleicht, wie Goethe will; er weist die Hände vor, als wolle er sagen: Na, ich habe sie gewiß nicht im Spiel.“* So Strzygowski. Wer empfände da nicht das ungewollt Drastische in dem Gegensatz zwischen dieser scheinbar so kindlich-ostentativen Geste und dem machtvollen Ausdruck des würdigen Greisenhauptes! Bedarf es da noch weiterer Gegenbeweise? Spricht nicht für die alte, für die Goethe'sche Deutung schon die Art, wie die Figur jäh den Fluß der Bewegung, die nach der Mitte zu unduliert, aufhält: spricht das nicht dafür, daß es sich hier lediglich um einen außerordentlichen Grad der Überraschung handelt? Und ist jenes Händepaar nicht die ausdruckvollste Sprache dieser Überraschung? Legen wir der Gebärde die Worte unter, legen wir sie dahin aus, daß Andreas, furchtbar betroffen, das Ungeheuerliche mit beiden Händen von sich weisen möchte[47] — so wird uns sofort klar, daß diese Figur nur im Sinne der alten Deutung geschaffen sein kann.

Castagno, dessen Abendmahl in S. Apollonia zu Florenz für Leonardos Werk in mancher Hinsicht vorbildlich geworden (s. drittes Kapitel), gibt ebenfalls alle 24 Hände, sicherlich aber nicht in Strzygowski'schem Sinne; denn der Moment der ersten Auf-

[46] Nicht einmal mittelmäßige Kopien, auf denen der Ausdruck ganz konventionell und nichtssagend erscheint, berechtigen zu Weizsäckers Deutung, Jakobus wolle *„durch die Berührung des entsetzten Andreas mit seiner Rechten diesen offenbar beruhigen“*. Ein solcher Fall von überlegener Ruhe inmitten der kolossalen Bestürzungsskala, in der auch der skeptische Thomas keine Ausnahme bildet, würde gar nicht zu motivieren sein.

[47] Auch Thausing und Hasenclever fassen die Gebärde des Jüngers so auf.

regung ist längst vorüber. Alle verharren in stummem Harm: und doch klingt in der mit „*Taddeo*“ bezeichneten Figur noch das Entsetzen nach: Derselbe Ausdruck des Händepaars wie bei unserem Andreas. Es liegt nahe, daß Leonardo diese Gebärde des Entsetzens, die ihm unübertrefflich schien, aus Castagnos Freske in sein Abendmahl herübergenommen hat. Er konzentrierte sie freilich, der stärkeren Allgemeinbewegung entsprechend, aber er zeigte zugleich damit, daß es ihm lediglich um einen Ausdruck des Entsetzens zu tun sei. Denn — man vergleiche die beiden Typen — hätte sich für einen Händegestus im Strzygowski'schen Sinne nicht besser der des Castagno geeignet, jene mehr flache, vorweisende Gebärde? Alle diese Erwägungen bestärken nur die alte Deutung.

Wir kommen zu Jakobus dem Älteren, dem Hauptzeugen Strzygowskis. In der Tat, es trifft bei dieser Figur scheinbar alles zu, was Strzygowski von ihr zugunsten der neuen Deutung aussagt. Entsetzt fährt sie zurück und ihre Augen scheinen wie gebannt auf die verhängnisvolle Stelle zu starren, wo die Hände Christi und des Verräters sich begegnen sollen. Aber davon abgesehen, ob sich an jener Stelle überhaupt ein tatsächlicher Vorgang abspielt oder nicht, lassen sich, selbst wenn der Jünger zufällig dorthin blicken sollte, seine Bewegungen nicht auch im Sinne der alten Deutung erklären? „*Jakobus d. Ä. beugt sich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheure, das er durch's Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt.*“ Ist diese Auslegung Goethes nicht die unmittelbare Interpretation der Bewegung, die wir Jakobus machen sehen? Und ist diese Bewegung selber nicht vom Grund des täglichen Lebens geschöpft? Es erscheint fast unverständlich, wie Strzygowski — lediglich weil es ihm wünschenswert, daß wenigstens diese Figur in ihrer Eigenschaft als Hauptstützpunkt seiner neuen Deutung a priori jede andere Deutung ausschlösse — dekretieren kann: „*Hier ist Goethes Erklärungsversuch direkt gesucht.*“ Wir werden sofort erkennen, wie

überaus natürlich sich diese Gebärde in die von Leonardo zwar verstandesgemäß ausgeklügelte, aber intuitiv in Körperlichkeit umgesetzte Bewegungsskala einreiht .. Wie ein Blitz scheint Jesu Wort neben dem Jünger eingeschlagen zu haben; er weicht, nur von Thomas' linkem Arm unterstützt (vergleiche dazu Cesare), mit weit ausgebreiteten Armen zurück. Wir haben hier den höchsten Grad innerer Unruhe, in wirksamstem Kontrast leuchtet uns gleich daneben in der Person des Herrn der höchste Grad innerer Ruhe entgegen, getreu dem Prinzip Leonardos: *„Ich sage auch noch, daß man in Historien die direkten Gegensätze nahe nebeneinander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander große Steigerung, und zwar um so mehr, je näher sie beisammen sind, der Häßliche nämlich beim Schönen, der Große beim Kleinen, der Greis beim Jüngling, Stark bei Schwach, und so wechselt man ab, soviel als möglich und so dicht bei einander als möglich.“* (*„Trattato“*, Art. 187.) Unser Blick fällt dabei unwillkürlich auf Andreas, den wir bereits besprochen, zurück, dessen charakteristische Gebärde einen ähnlich starken Akzent aufweist, wie die des älteren Jakobus. Während sich jedoch Andreas, obwohl furchtbar überrascht, gleichzeitig gegen das unerhörte „Unus vestrum“ auflehnt, es mit beiden Händen abwehrt, ist Jakobus d. Ae., ein Bild ungemischtesten Entsetzens, momentan wehrlos: ohne den geringsten Widerstand öffnet er die Arme dem Schrecklichen, um es über sich ergehen zu lassen. Hierauf paßt wiederum trefflich eine Beobachtung Leonardos, die er in seinem *„Trattato“* niedergelegt hat: *„Die Bewegungen der Menschen sind so verschiedenartig, als die Mannigfaltigkeit der Zustände, die durch ihre Seele hin und wieder gehen. Und ein jeder Zustand für sich bewegt die Menschen mehr oder minder, je nachdem diese von größerer oder geringer Kraft sind und je nach dem Alter.“* (Art. 373.)

Wenn aber bei irgend einer Figur, so muß hier der Augenschein zu der Überzeugung drängen, daß in diesem außerordentlichen Werke auch die Blickrichtung als pantomimisches Mittel eine keineswegs untergeordnete Rolle spielen kann. Warum denn fährt Jakobus zurück und beugt doch gleichzeitig das Haupt nach vorne? Warum starrt er vor sich hin, als hätte ein Abgrund un-

mittelbar vor ihm sich aufgetan? Senkte sich hier nicht die Linke Christi in unheilschwangerem Gestus herab, das fleischgewordene Wort: *„Einer unter euch wird mich verraten!"*? Was anders als diese Hand ist's, vor der Jakobus zurückweicht und in deren Bann er sich trotzdem hingezogen fühlt! Die auch Bartolomäus von seinem Sitze jählings hat aufschnellen lassen, und die dieser Jünger nun über die Schulter des Judas weg im Auge behält! Wozu die auffallend gestreckte Haltung des Andreas, wozu das in gleicher Augenhöhe auf ihn eindrängende Profil seines Nebenmannes, des jüngeren Jakobus? Durch den Zwischenraum zwischen den Köpfen des sich nach links etwas zurücklegenden Petrus und des nach rechts in den Tisch sich vorneigenden Judas sollen und können auch sie jene Hand gerade noch gewahren. Und um welches andere Objekt endlich, als eben um diese Hand dreht sich im Grunde die Frage des Petrus, dessen ausgestreckter Zeigefinger den Johannes auf den zu Fragenden, auf Christum weist, während sein Blick sich auf die Ursache seiner Frage konzentriert! Leonardo hat das Wesen der Pantomime aufs großartigste erfaßt. Nicht allein indirekt, durch die psychologische Analyse der Wirkungen (Gebärden) soll der Beschauer auf die bewegende Ursache (Wort Christi) hingeleitet werden, sondern die Blickrichtung einzelner Figuren soll ihn direkt auf diese Ursache — aber eben auf die in der Pantomime geltende und bedingende Ursache, die linke Hand Christi, als den Haupthebel der Handlung, hinweisen. Und in der Tat, die Jünger alle sind mittelbar oder unmittelbar auf diese Hand eingestellt — diejenigen nur ausgenommen, deren Gebärde und Haltung schon auf eine Verbindung mit Christus selbst hindeuten, wie dies bei Judas, Thomas und Philippus der Fall ist. Den Johannes, von dem ja vorausgesetzt werden muß, daß ihm, als dem Gefragten, die Ursache der Frage bekannt sei, läßt Leonardo konsequenterweise mit dem Blick der Richtung des die Frage verkörpernden Zeigefingers Petri folgen. Und wo die Blicke nicht auf die Linke Christi weisen, da ahmen — um dies gleich hier im systematischen Zusammenhang vorwegzunehmen — die Hände der Jünger die Gebärde dieser Linken einfach nach: Gruppe Matthäus — Thaddäus — Simon.

Es läßt sich denken, daß die Kopisten, die kaum des gröbsten Details Herr wurden, sich über das System der Blickrichtung den Kopf nicht zerbrachen. Die Restauratoren des Originals mögen hierin auch früh schon Willkürlichkeiten Vorschub geleistet haben. Allerdings läßt sich das letztere heute nur noch an dem Beispiel des Andreas feststellen, da auf der ganzen linken Seite von Einzelheiten ja nichts mehr erhalten ist. Andreas blickt aus dem Bilde heraus[48]; vielleicht dachte der verübende Restaurator daran, daß auf der rechten Seite ein Jünger aus dem Bilde herausschaut: Thaddäus. Ziehen wir zur Bestätigung des Gesagten nur z. B. die Figur des Ält. Jakobus aus den Kopien zum Vergleich heran. In der Kopie des *Cesare* blickt der Jünger quer über den Tisch, also ebenfalls aus dem Bilde heraus, in der aus *Castellazzo* (die bekanntlich Morghen als Vorbild gedient hat) sowie auf der des *Lomazzo* und der zu *Ponte Capriasca* scheinbar auf die Stelle, wo die Hände Christi und des Verräters sich gegenüberstehen, in Wirklichkeit aber auf Judas; bei *Oggiono* in Christi Antlitz.[49]

Während nun bei dem Jakobus des Morghen'schen Stiches die geistige Bedeutung des Hauptgestus der Hände in den Augen sich konzentriert, in diesen zwischen den scharfgezogenen Brauen und den stark vorspringenden Backenknochen vorstechenden Augen, unterstützt bei Cesare vorzugsweise der starr geöffnete Mund, hinter dessen Lippen der Kopist sogar noch die Zähne sichtbar gemacht hat, die charakteristische Bewegung. Gleichzeitig ist hier die seitliche Wendung des Körpers viel bestimmter zum Ausdruck gebracht — man vergleiche dazu die stärkere Verkürzung der ausgebreiteten Arme —; und endlich ruht der Ballen der linken Hand nicht auf der Tischkante auf, wie es bei Morghen der Fall, sondern die Hand erstreckt sich frei über die Tischplatte hin.[50] Alle diese

[48] Auch gibt das heutige Original diesen Kopf noch in stärkerer Dreiviertelprofilsansicht, als er von Leonardo zurückgelassen worden sein dürfte (vergl. hierzu die Straßburger Fassung, bezw. unsere Erörterungen hierüber auf S. 170f!). Darnach scheint Andreas dem ihn bestürmenden Jakobus das Antlitz unwillkürlich ein wenig zukehren zu wollen.

[49] Wie von einer Vision ergriffen schaut im Stang'schen Stiche Jakobus in die Höhe, ebenso Petrus, der seine Frage von der Decke abzulesen scheint.

[50] Die tiefere Lage dieser Hand bei Morghen erklärt sich aus einer merkwürdigen Kompilation, an deren Geschichte Strzygowski erinnert. Als infolge zunehmender Ver-

Einzelheiten, insbesondere der aufgerissene Mund, die naivste und zugleich unmittelbarste Begleiterscheinung eines schreckensstarren Entsetzens, finden sich auch auf dem Original.[51]

---

derbnis des Originals die darunterliegende Linke des Thomas verschwand, hielt einer der Restauratoren des Gemäldes die Reste für Teile der Hand des älteren Jakobus und zog sie zu dieser, gewann dadurch aber sechs Finger: bis ein späterer Übermaler — nach Bossi a. a. O. pag. 100 wäre dies Mazza gewesen — die ganze Hand des Jüngers tieferlegte und damit den Fabeleien über die absonderlichen Eigenschaften des sog. „Dydimus" ein Ende bereitete.

Vermutlich hat den ominösen sechsten Finger Bellotti auf dem Gewissen, da Richardson 1720 von diesem Kuriosum nichts berichtet. Erst Cochin, in seiner „*Voyage d'Italie*" von 1758 stellt — ob auf Grund eigener Anschauung oder aus anderer Quelle schöpfend, ist hier gleichgültig — sechs Finger an der Hand des Johannes fest. (Johannes wohl = Jakobus d. Ä., da die Ansichten über die zutreffende Nomenklatur damals noch schwankten. Erst die Autorität der Kopie zu Ponte Capriasca schuf bekanntlich hierin Wandel.)

Fiorillo in seiner „*Gesch. der zeichnenden Künste*" (Bd. 1 1798) führt zwar die „*sechs Finger an der Hand des h. Johannes*" als ein eigentümliches Versehen an, das dem Wirker des bekannten, noch heute im Vatikan aufbewahrten, aber schon zu Bottaris Zeiten (s. die Anm. zu dem Briefe Mariette's an den Grafen Caylus in Bottaris „*Raccolta*" von 1757) stark beschädigten Gobelin mit dem Abendmahl begegnet wäre. Diese Angabe dürfte jedoch auf einer Verwechselung beruhen. — Der genannte Teppich, nach Seb. Restas „*Indice del Libro intitolato Parnaso de' Pittori*" Perugia 1707 angeblich ein Geschenk Franz I. an den Pabst Clemens VII., und unter Zugrundelegung der Kopie von S. Germain (s. Anm. 103) gefertigt, pflegte unter dem Namen Arazzo Vaticano, gleichzeitig mit den Teppichen nach Kompositionen Raffaels, an Fronleichnamsfesten in St. Peter ausgehängt zu werden. Er wurde zu Beginn des 19. Jahrh. verkauft, geriet nach Livorno in die Hände von Spekulanten, die ihn (die Gobelins nach Raffael teilten dasselbe Schicksal) der eingewobenen Goldfäden halber teilweise verstümmelten. Der Kardinal Braschi Oneste brachte ihn indes für Pius VII. wieder in den Vatikan zurück, wo er sorgfältig restauriert worden sein wird, denn Noehden der ihn im Jahre 1819 — und zwar schon am Vorabend des Fronleichnamsfestes (10. Juni) — zu studieren Gelegenheit nahm, wundert sich über Bossis abfällige Kritik; er seinerseits fand den Teppich gut erhalten, und auch die Zeichnung schien ihm wohlgelungen (s. a. a. O. Introd. pag. XXVIf.).

Die Thomashand kann schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Original nicht mehr existiert haben. Übereinstimmend wissen Lomazzo, der Kopist von Ponte Capriasca und Vespino nichts von ihr, während sie in der Freske aus Castellazzo und in den Tafelkopien des Oggiono und Cesare enthalten ist. Glaxiate scheint sie absichtlich unterdrückt zu haben. Außer andern willkürlichen Abweichungen, die für seine Kopie charakteristisch sind (vergl. Anhang), findet sich nämlich auch der ausgestreckte linke Arm des älteren Jakobus tiefer gelegt und unnatürlich verlängert, sodaß er über Philippus hinweg bis zu Matthäus hinüberreicht.

Auffallend ist übrigens, daß Matteini bezw. Morghen die Hand nicht aufgenommen haben, wo ihr Vorbild zu Castellazzo sie doch enthielt.

[51] Nachdem Weizsäcker wörtlich Goethes Charakteristik des älteren Jakobus an-

Was nicht in seine Deutung hineinpaßt, das ist für Strzygowski a priori ein Lückenbüßer. Schon Jakobus d. J. auf der linken Seite war zu einem solchen erklärt worden; nun gesellt sich in Thomas ein neuer hinzu. Daß Goethe gar nichts mit Thomas anzufangen wisse, ist ein Irrtum; Goethe befindet sich trotz seiner Zurückhaltung auf einer richtigeren Spur als Strzygowski. Er betont nämlich ausdrücklich, daß mehr das Nachdenklich-Argwöhnische als das Drohende aus diesem Jünger spreche. Nach Strzygowski aber *„stürmt Thomas auf Christus los mit dem Schwur: Wart' dem will ich; dabei verzerrt er (vergl. Morghen) wütend das Gesicht und droht mit dem Zeigefinger."* Ich verstehe nun die Strenge nicht, mit der Strzygowski den Thomas unter die Lückenbüßer verweist, da er demselben doch eine so verdienstliche Rolle zuerteilt! Etwa weil Thomas sich nicht, wie Jakobus d. Ae., mit wünschenswertem Eifer an der kommandierten Händeparade beteiligt? — Ich kann aber auch nichts Argwöhnisches in Thomas' Gebärde sehen; vielmehr habe ich mit Thausing (vergl. unten Anm. 53) den bestimmten Eindruck, daß sie etwas Intervenierendes hat. Goethes Auslegung: *„Der Zeigefinger, der etwas gegen die Stirn gebogen ist, um Nachdenken anzudeuten"*, stützt sich außerdem lediglich auf eine Übertreibung Morghens. Bei Cesare steht der Zeigefinger bolzgerade vor den Augen, wie im Original.[52] Es ist die Gebärde eines Menschen, der etwas Eindringliches zu

geführt, fährt er, vielleicht durch die schroffe Ablehnung Strzygowskis Goethe gegenüber (vergl. oben) etwas beeinflußt, fort: *„Den letzten Satz* („J. starrt, das Haupt niedergebeugt, vor sich hin, wie einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt") *wird man nicht unterschreiben; Jakobus fährt vielmehr entsetzt zurück vor dem Ungeheuren, das er vernommen, weil er es für unmöglich, für unglaublich hält"* usw. Das widerspricht aber doch keineswegs dem, was Goethe gesagt hat!

[52] Dies bestätigt auch Weizsäcker (a. a. O. Anm. zu S. 258). — Die erhobene Hand mit dem gestreckten Zeigefinger, der wir auch in andern Werken Leonardos, im Londoner Karton zur Hlg. Anna selbdritt und im Louvrebild des Johannes des Täufers begegnen,scheint, nach dem Zeugnis eines von Leonardos berühmtesten Zeitgenossen, als das typische Lieblingsmotiv des Meisters gegolten zu haben. Ein italienischer Kunstforscher — wenn ich nicht irre Venturi (ich verdanke diese Mitteilung dem verdienten Neuordner der Pinakothek der Ambrosiana, dem Dottore Cav. Ratti) — hat nämlich festgestellt, daß in Raffaels Karton zur Schule von Athen (Mailand, Ambrosiana) der mit dieser Gebärde lehrhaft nach oben weisende Plato des alten Leonardo Züge trägt.

sagen hat und sich zu diesem Zweck gleichsam auf einen Punkt oder eine Linie geistig konzentriert. Gleichzeitig aber wird die Starrheit des vertikal gestellten Fingers und der beiden Augen rechts und links davon unwillkürlich die Aufmerksamkeit des Anzusprechenden auf sich ziehen. Mit einer entschlossenen Schwenkung, die ungemein wirkungsvoll von der weichen, passiven, fast rührenden Hülflosigkeit des Jakobus absticht, hat sich Thomas auf seinem Sitze herumgeworfen und mit vorgestrecktem Antlitz hinter dem Nachbar her dem Herrn genähert, indem er — bei Cesare und Morghen mit der zudringlichen Miene eines etwas beschränkten, aber ehrlichen, guten Menschen — wichtig und beschwichtigend zugleich den Zeigefinger erhebt: *„Meister! Meister! Überlege dir's, wen du nun beschuldigst!"* (scilic. denn von uns kann's ja keiner sein).[53] Im Original hat diese Figur mit ihrem schwarzen, kammartig hochgestellten Haargeroll über der Stirn, den runden Brauen und den starren Augen in dem unbewegten Antlitz etwas Zähes, Unerschütterliches. Die gerunzelte Stirn, die beinahe aus den Höhlen tretenden Augen, das vorstehende Kinn in Cesares Kopie entstellen und verkleinern dieses aus dem Original gewonnene Bild und sind daher lediglich als Zutaten des Kopisten zu betrachten. Auf denselben Effekt läuft auch die von Morghen nur mit anderen Mitteln (hageres Antlitz, heruntergezogener Mund, heraufgezogene Brauen) an dem Originaltypus vorgenommenen Veränderungen hinaus.

Thomas bedeutet für unsern Zusammenhang eine auf den Moment wirkungsvoll eingestellte Figur; somit ist er kein Lückenbüßer. Für die Strzygowski'sche Deutung aber ist er in der Tat ein solcher. Denn auf die entscheidenden Worte des Herrn: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der ist's, der mich verrät"* — die bewirken sollten, daß die einen erschreckt ihre Hände vorweisen, die andern wie gebannt auf die schon sich entwickelnde, verhäng-

53 Weizsäcker deutet prägnant: *„Du wirst doch gescheit sein!"* Thausing: *„Herr bedenke doch was du sprichst! Das ist ja unglaublich. Wie wäre das möglich!"* — Hasenclever faßt den Jünger noch drohend: *„Wehe dem Unglückseligen, der dazu fähig ist!"* — Frantz (a. a. O. S. 66) tadelt an der Weimarer Kopie dieses Jüngerkopfes, daß die gegen Judas drohend zusammengezogenen Augenbrauen fehlten.

nisvolle Bewegung von Jesu und Judas' Händen starren — auf diese Worte reagieren weder Jakobus d. J. noch unser Thomas; weder achten die beiden auf das, was auf dem Tische vorgeht, noch scheinen sie irgend für ihre eigene Person zu fürchten. Sie stehen dem eigentlichen, so hochdramatischen Vorgang vollständig fern: Darin aber liegt allein schon eine Niederlage für die Strzygowski'sche Deutung, denn eine Deutung, die nicht den lückenlosen Zusammenhang eines so tiefdurchdachten Werkes nachzuweisen vermag, ist eben auf falschem Wege.

Die Gebärde des PHILIPPUS ist so außerordentlich konventionell, daß sie für beide Momente gleich gut zu passen scheint, für das *„Unus vestrum"* sowohl, als auch für das *„Qui manum intingit"*. Diese Figur und die des älteren Jakobus sind bis jetzt auch die einzigen Typen, die sich ohne allzu große Bedenken für die Strzygowski'sche Deutung in Anspruch nehmen ließen. Beide Male kann dieser schöne Jüngling, dessen flehentlich gerundete Armbewegung Goethe so unvergleichlich interpretiert hat, auf sein reines Herz verweisen, ohne der veränderten Situation Zwang anzutun. Strzygowski hätte gar nicht nötig gehabt, noch etwas hinzuzufügen; das, was er nun aber hinzufügt, müssen wir ihm entschieden bestreiten. Mitten in der gefühlvollen Versicherung, so meint Strzygowski, bemerke Philippus den Vorgang; und wie versteinert in der Bewegung der Hände und seines Körpers inne haltend, bleibe sein Blick gebannt auf jener Stelle haften, wo die Hände Christi und des Judas sich soeben zu nähern begännen. Dies trifft indes nur nach dem Morghen'schen Stich zu. Und wenn die den strengen pantomimischen Charakter des Werkes verkennenden, vielleicht auch durch Entstellungen im Original irregeführten Kopisten, die, wie wir an dem Beispiel des älteren Jakobus gezeigt haben, gerade in der Fassung der Blickrichtung aufs willkürlichste verfuhren; wenn der Kopist von *Castellazzo* und von *Ponte Capriasca,* wenn *Oggiono* und *Lomazzo* diesmal einmütig den Philippus Christum anblicken lassen, so muß das gegen Cesare und Morghen doch ins Gewicht fallen. Zufällig steht hier nämlich auch

Cesare, auf dessen Kopie Philippus unmutig-vorwurfsvoll nach Judas hinüberblickt, ganz allein mit seiner Auffassung. —

Philippus schaut also den Herrn an. Die Reinheit seines Herzens liegt in dem vollen Strahl des Auges, welches das Auge des Meisters sichtlich zum Aufblick zwingen möchte: Denn indem wir jemanden etwas zu versichern trachten, suchen wir ihn vor allem durch das Auge zu überzeugen; und dies muß insbesondere für unsern Fall betont werden, wo ja alles als Pantomime gedacht ist. Auf die Absicht, das Auge und damit die Aufmerksamkeit Jesu auf sich zu ziehen, weist auch deutlich genug der Umstand hin, daß sich Philippus von seinem Sitz erhebt — wir sehen nebenbei, wie diese unvergleichlich feinen Formelemente nicht allein kompositionellen Rücksichten dienen[54] —; zugleich erscheint des Jüngers akzentuierte Haltung wie eine gewaltige Replik des aufgehobenen Zeigefingers des Thomas; doch ist es hier der ganze Mensch, der sich bittend-beschwichtigend dem bitteren Wort entgegenstellt.

Matthäus und Simon, die wir nun im folgenden betrachten wollen, bilden, mit dem isolierten Thaddäus zwischen ihnen, wieder eine Gruppe für sich, wie — man beachte den Parallelismus — auf der linken Seite Petrus und Johannes mit dem isolierten Judas. Goethe hat die physiognomischen Eigenschaften dieser beiden Jünger treffend charakterisiert; aber was für unseren Zusammenhang so wichtig ist — der Handlung selber, d. h. den Bewegungen der Hände, hat er keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Er betont nur den kompositionellen Vorzug, der in dem Gestus des Matthäus liege: *„Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister und verbindet so, durch das un-*

54 Wie Strzygowski will („*Euph.*“): *„Anderseits war die Umschreibung der Johannesgruppe künstlerisch gegeben durch die, wie ich hervorhob, zweite kompositionelle Absicht Leonardos, die beiden Christus benachbarten Dreivereine durch den Bogen über der Tür zu einer geschlossenen Gruppe um Christus zu vereinigen. Die äußeren Gestalten* — also Petrus und Philippus! — *mußten sich daher in der Tangente des Türbogens vorneigen. So entstand die erste Idee für R3 und L3: Petrus mußte sich nach rechts hinüberbeugen und so mit Johannes zusammenstoßen.*“

schätzbarste Kunstmittel, seine Gruppe mit der vorhergehenden." — Wollen wir es nun versuchen, im Sinne der Goethe'schen Deutung die Gebärden der beiden Jünger zu erklären, so müssen wir vor allem den außerordentlichen Kontrast, der sich hier aufs schärfste herausgearbeitet findet, den Gegensatz zwischen Jünglings- und Greisenalter ins Auge fassen. Wir sehen Matthäus, dessen zwar unbärtiges aber männliches, Simon scharf zugekehrtes Profil höchste Sensation ausdrückt — etwas forciert Ängstliches oder, wie Goethe bemerkt, eine Art leisen Grimms zwischen den fragend aufgeschürzten Lippen ist auch im Original nicht zu verkennen — wie er förmlich von seinem Sitze aufgeschnellt ist und nun, halb stehend, in jäher Bewegung mit den beiden Händen nach der entgegengesetzten Seite, nach dem Herrn, hinweist. Dabei ahmen die Rechte sowohl wie die Linke die Gebärde der linken Hand Christi nach, und diese bestätigt, wie auch Strzygowski zugibt, das bittere Wort: „*Ja, es ist nicht anders. Einer unter euch wird mich verraten.*" Demnach gibt Matthäus in höchster Erregung dieses Wort weiter: „*Simon, Simon! Einer von uns soll ihn verraten?!*" Das „*ihn*" drücken etwa die ausgestreckten zwei Finger der rechten, das „*einer von uns*" die leicht gegen die Gruppe, zu der der Jünger sich wendet, eingeschlagenen drei Finger der linken Hand aus. Blicken wir jetzt zu Simon herüber. Simon, obwohl erschüttert, ist äußerlich die Ruhe und die Würde selber; die zahnlosen Kiefer mit dem flaumig-kurzen, abstehenden Kinnbart, sind (nach Cesare) fest zusammengepreßt, die Unter- über die Oberlippe etwas heraufgezogen; nur das Auge unter den niedergedrückten Brauen verrät die tiefe, innere Bewegung. Des Jüngers Gebärde ist das direkte Gegenspiel zu der leidenschaftlichen Hast des Matthäus. Die Hände — eine fast wörtliche Wiederholung der Hände des letzteren — geben genau das zurück, was dieser angstvoll fragend herzuträgt; mit einer ebenso stummen wie großen Resignation, die jeden Zweifel für den jüngeren Genossen ausschließt, und begleitet von einem überaus sprechenden, schmerzvoll-traurigen Blick: „*Ja leider, er sagt es: Einer von uns wird ihn verraten.*"[55] [56]

[55] Es soll nicht geleugnet werden, daß Jansens hier durchaus selbständiger Deutungsversuch manches für sich zu haben scheint: „*'Es ist ganz undenkbar', sagt Simon.*

Und nun zu Strzygowski! — Wenn man den psychologischen Reiz, der in den Beziehungen zwischen Simons Physiognomie und seiner Geste liegt, nach unserer soeben gegebenen Auslegung erfaßt hat, so erscheint die neue Deutung gar wenig überzeugend. *„Auf ihn* (Simon) *wirkt die Kenntlichmachung des Verräters ähnlich wie auf den Greis L. 4* (Andreas)*; auch er erhebt die Hände 'Aber der Meister dort hat es doch ausgesprochen', entgegnen ihm ruhig Thaddäus und stürmisch Matthäus"*. — Allein ich gehe von der Handbewegung des Simon aus und muß dabei bleiben, daß sie etwas Strenges, Bescheidendes, nichts Unschlüssiges, Fragendes hat, daß die Physiognomie, wie überhaupt die ganze Körperhaltung dieses Jüngers etwas Ruhiges, Gefestetes zur Schau trägt (dieser Greis ist wieder ein ganz anderer Charakter als der gemütsweichere Andreas oder der leidenschaftlich-starke Petrus). Geht nun unser Blick von ihm zu Matthäus hinüber und nimmt daselbst das Bild der fast abstrusen Kontrastbewegung von Haupt und Armen auf, des vorgebeugten Profils, dieses Auges, das sich in dem Auge seines Gegenübers förmlich festsaugt, so kann kein Moment mehr ein Zweifel darüber herrschen, wer hier fragend und wer antwortend vorgestellt ist. Gerade dieser dramatische Kontakt zwischen Simon und Matthäus war mir auch immer die sicherste Bürgschaft dafür, daß das Herausschauen des Thaddäus aus dem Bilde wirklich von Leonardo beabsichtigt war. Denn vernünftigerweise kann Thaddäus weder Simon (dem er sich zukehrt) gegenüber dieselbe Rolle spielen, die diesem letzteren Matthäus gegenüber zugeteilt ist — denn Simon frägt ja nicht —; noch kann Thaddäus etwa gleichzeitig mit Simon dem Gefährten antworten wollen, da er ja von dem letzteren ganz abgewendet sitzt. Außerdem verweise ich auf meine Ausführungen auf S. 57 ff zurück, woselbst ich zeigte, daß Leonardo sehr wohl die Forderungen, die der Darstellung einer Augenblickswirkung erwuchsen, erkannte. Ein Bedenken, ein Überlegen, ein Beraten zu Dreien war demzufolge ausgeschlossen. Nun würde es, so wird man mir vielleicht einwenden, dieser Forderung doch nicht widersprechen, wenn etwa Thaddäus, ähnlich wie Matthäus, sich fragend zu Simon wendete, ohne indes von diesem beachtet zu werden. Allein man wird sofort auch begreifen, daß das Sich-Hineinmischen dieses Jüngers die geradezu klassisch-typische Gegenüberstellung von Jüngling und Greis, von Frage und Antwort (eine Schöpfung eigentlich für sich!) in ihrer Wirkung beeinträchtigt hätte, und daß Leonardo, auf das Eindeutige ausgehend, solche Komplikationen zu vermeiden trachten mußte. (Bei Jakobus d. J. und Petrus liegt der Fall anders: Da ist das Haupt des Andreas samt einer klaffenden Lücke zwischen dem Fragenden und dem übrigens Nicht-Antwortenden eingeschoben, so daß die Verbindung mehr eine äußerliche bleibt). Endlich aber — und das ist ausschlaggebend — deutet der höchst charakteristische Gestus des Thaddäus, wie wir sehen werden, unwiderleglich auf eine beabsichtigte Isolierung dieser Figur hin.

Weizsäcker deutet diesen Dreiverein folgendermaßen: *„Die äußere Gruppe der rechten Seite zeigt Matthäus und Thaddäus in lebhaftem Gespräch mit Simon . . . Letzterer glaubt das Entsetzliche nicht recht gehört zu haben . . . er zweifelt und drückt das durch eine sehr bezeichnende Handbewegung mit einer leichten Wendung des Kopfes aus, ein Gestus, der dem des Achselzuckens nahe kommt. Matthäus und Thaddäus, die das Wort vollkommen deutlich vernommen*

vor die Brust, als ob er versichern wollte: Da sind sie, ich werde sie gewiß nicht hineinstecken.“ Schon bei Andreas haben wir auf den etwas komisch berührenden Widerspruch zwischen der geistig erschütternden Bedeutung des Vorgangs und dieser kindlichen Sorge um die Hände aufmerksam gemacht; wir fügen nun außerdem hinzu, daß der Anblick dieser Hände, als reiner Parade-

haben, suchen ihn durch Hinweisen auf diesen zu überzeugen, daß er richtig gehört habe, ihre Hände sagen ihm: ‚Der Herr hat's wirklich gesagt, sieh doch hin, welchen Eindruck seine Worte auf alle gemacht haben!‘“

Nur Thausing faßt, so viel ich übersehen kann, das Verhältnis zwischen Matthäus und Simon annähernd richtig auf: „*Er* (Matthäus) *ruft ihnen zweifellos zu: Habt ihr gehört, was er sagte?*“ Und Simon: „*Nun ja, da habt ihr's. Ich habe es ja immer gesagt.*“

Im Anschluß an die Erörterungen über diese Gruppe seien wiederum aus dem „*Trattato*“ einige einschlägige Stellen wiedergegeben. — Die Hände des Simon und des Matthäus besagen, wie wir nachwiesen, genau dasselbe: Die des einen tragen das Wort Jesu herzu, die des andern geben es erschüttert zurück. Aber die Haltung der Arme ist bei den beiden Gestalten eine von Grund aus verschiedene. Diese Erscheinung findet in Art. 360 ihre ausdrückliche Begründung: „*Es geht nicht wohl an, daß man bei einem Greise in der Bewegung der Gliedmaßen zu einer wilden Gebärde denselben Grad von Erregtheit ausspreche, wie bei einem Jüngling. Und so soll man auch eine heftige Aktion bei einem jungen Manne nicht darstellen wie bei einem Greise*“ — mit der Ergänzung aus Art. 373: „*Denn ein Jüngling wird wegen irgend etwas eine ganz andere Bewegung machen, als in dem nämlichen Fall ein Alter*“ (vergl. auch den Schluß von Art. 377). Speziell auf Matthäus' Geste läßt sich die Anweisung aus Art. 361 beziehen. „*Sind aber die fraglichen Gegenstände weit weg, so sei auch die Hand des nach ihnen hin Zeigenden weit abgestreckt, und das Gesicht desselben der Person zugewendet, welcher der Gegenstand gezeigt wird.*“ — „*Greise*“, heißt es in Art. 143, „*sollen mit trägen und langsamen Bewegungen dargestellt werden. . . . Sie seien gebückt, den Kopf nach vorn geneigt und die Arme nicht zu weit vom Körper abgestreckt.*“ Dieser Wink zeigt sich besonders an Simon beherzigt; aber auch die Gesten der beiden Greise Andreas und Thaddäus sind Beispiele für seine Anwendung. Für Simon — mehr allerdings für Andreas — gilt außerdem das, was in Art. 357 ausgeführt ist: „*Und mache nicht die hinteren oder vorderen Hälften (oder Ansichten) der ganzen Person so, daß sich an ihnen der Oberteil allzu geradlinig über den Unterteil gestellt zeigt; willst du das aber doch anwenden, so tue es bei den Alten.*“

[56] Wenn auch nicht zu bestreiten, daß Matthäus auf dem Original Spuren eines leichten, das Antlitz umrahmenden Bartes zeigt, so halte ich doch an der Ansicht fest, daß Leonardo dieser Figur ein bartloses Gesicht gegeben hat. Vielleicht sagte sich Stang, Leonardo habe in Philippus und Matthäus nicht zwei Unbärtige nebeneinander stellen wollen. Aber es scheidet den Matthäus und den Philippus eine Cäsur; Philippus ist der junge, unbärtige Mann in der Gruppe des Thomas und des älteren Jakobus, Matthäus in der des Simon und des Thaddäus (wie Johannes in der des Petrus und des Judas).

stücke, auf die Dauer ganz unerträglich wirkt. Indem sie nämlich nichts bedeuten als „Hier sind sie, ich werde mich hüten, etc.", geben sie unserer Phantasie keinen Anstoß, keine Anregung mehr, und wir werden ihres Anblicks rasch müde werden. Dagegen als Symbole innern, seelischen Erlebens sind und bleiben diese Hände

Diese Gründe, die gegen die Bärtigkeit des Matthäus sprechen, werden durch den Befund der Kopien gerechtfertigt, in denen sich nirgends die Andeutung eines Bartes findet. Ich vermag mich des Verdachts nicht zu entschlagen, daß im Falle Matthäus ganz dieselbe Manipulation vorliegt, durch die auch Christus nachträglich einen Flaumbart erhielt (s. später). Wie der unfähige Restaurator, der seine Hände nach dem Original ausstreckte, angesichts des vielleicht schon abgeblätterten unteren Teils des Erlöserantlitzes sich nur dadurch zu helfen wußte, daß er an Stelle der wundervollen Hoheit der nackten Modellierung ein äußeres Zeichen von männlicher Würde der Bartlosigkeit des jugendlichen Johannes entgegensetzte, den Bart: so wurde auch hier verfahren. Die Parallele ist in der Tat überraschend. Philippus und Matthäus haben sich beide aufgerichtet; beide sind im Profil gesehen, während sie voneinander abgekehrt, ihre Oberkörper der Gruppe zuneigen, der sie angehören. Sind das nicht im Grunde dieselben bartlosen, durch dieselbe Cäsur geschiedenen, nur eben stehenden Gestalten! Ist das im Grunde nicht dasselbe Problem, nur unter veränderten Bedingungen durchgeführt? — Und liegt in dieser starken Reflexbewegung ein die beiden Gruppen trennendes Moment, so sorgt nicht nur die temperamentvolle Geste des Matthäus, sondern auch die das Auge auf sich ziehende symmetrische Gegenstellung zweier bartloser Köpfe im Profil zwischen je zwei bärtigen Nachbarn — oder aber zweier bärtiger Köpfe zwischen Bartlosen! — dafür, daß die Raumkluft zwischen den beiden Gestalten nicht so sehr fühlbar wird. Natürlich handelt es sich um zwei bartlose Köpfe mit kurzgehaltenem Haupthaar — wie es sich dort um zwei Köpfe mit langfließenden Locken gehandelt hat. Auch sehen wir in der äußersten Gruppe rechts einen Langhaarigen zwischen zwei Kurzhaarigen; in der äußersten Gruppe links desgleichen, nur daß hier ein Alter und ein Junger einen Jungen (Jakobus d. J.) einrahmen, während sie dort einen Alten (Thaddäus) umfassen; in der Gruppe zur Rechten Christi sitzt wieder ein Langhaariger (Johannes) vor zwei Kurzhaarigen; und schon deshalb dürfte auch in der Gruppe zur Linken des Herrn der langhaarige Jakobus d. Ä. vor den beiden kurzhaarigen Nachbarn sitzen. Philippus ist zwar nicht eigentlich kurzhaarig, aber das Haar ist über das Ohr glatt nach hinten in den Nacken zurückgenommen. Daß Leonardo diese Figur eine nicht minder temperamentvolle Aktion hat spiegeln lassen wollen, als es die des Matthäus ist, daß er nur Härte in Weichheit, Eckiges in Rundes zu übersetzen trachtete, ergibt sich wieder aus der symmetrischen Gegenüberstellung: dort (Christus und Johannes!) zwei fast unbewegte Gesichter; hier das Gegenteil. Nur darf der Charakter des Unmutsvollen, der sich in dem kindlich-leidenschaftlichen Aufblick, in der zuckenden Bewegung des Mundes äußert, nicht, wie uns dies schon bei Morghen, dann bei Stang, besonders abstoßend aber in der Weimarer Kopie entgegentritt (vergl. zu letzterer auch den Philippus in der Kopie des Lomazzo), die Züge erstarren und sie des Schmelzes zartester Jugendlichkeit berauben.

Ergibt sich aus der Erkenntnis dieser Symmetrie als einer kompositionellen Notwendigkeit, daß hier entweder zwei bärtige oder zwei bartlose Köpfe erwartet werden

stets interessant; unsrer Phantasie ist der weiteste Spielraum gelassen, und immer von neuem wird es uns reizen, nach den verborgensten Ursachen ihrer Bewegung zu forschen. Man mache es sich doch an Simon klar: Diese starke, überlegene Würde in Blick und Haltung, mit der der Greis die Hast des jungen Brausekopfs im Schach hält, diese charaktervoll abgewogene Begleitung der Hände dazu — das alles, dieser ganze Aufwand sollte nur da sein, auszudrücken: *„Da sind sie, ich werde sie gewiß nicht hineinstecken"*?

Nach Strzygowski macht Matthäus den verdutzt dasitzenden Simon auf den Vorgang zwischen Jesu und Judas' Händen auf-

müssen, so ist es um so weniger begreiflich, warum Springer Stang darin unterstützen konnte, die Eigenmächtigkeit irgend eines der berüchtigten Restauratoren zu kopieren und dem Matthäus einen Bart zu geben, als außerdem die Gruppe, der Matthäus angehört, sowieso etwas Schweres, zu sehr in die Breite Gezogenes hat, so daß sie, als Gruppe betrachtet, am wenigsten befriedigt. Die äußere Gruppe links, wo drei Bärtige erscheinen, ist doch gewiß nicht maßgebend. (Übrigens ist auf der Kopie des Glaxiate auch Bartolomäus unbärtig.) Und sollte von Oggiono bis Vespino übereinstimmend jeder den Bart des Matthäus unterschlagen haben? — Eine ganz freie, deutsche Kopie des Abendmahls, die des Martin Schaffner am Hochaltar des Ulmer Münsters, 1521 gemalt (abgebildet in Heft 20 der *„Studien zur deutschen Kunstgeschichte"*), dessen bärtiger Christus ganz unverkennbar an die Auffassung des Glaxiate anklingt — auch der Bartolomäus ist, wie bei Glaxiate, unbärtig — zeigt die voneinander abgekehrten Gestalten des Philippus und Matthäus, ersteren kurzhaarig, letzteren bartlos. Ich lege auf diese Feststellung einigen Wert, da die Figur des Matthäus neben der des Herrn und des Bartolomäus die einzige ist, die in dieser Kopie nach dem leonardischen Original ungefähr beibehalten wurde. Sonst ist alles umgebildet: Johannes lehnt an Jesu Brust; Typen und Gesten sind ganz andere. — Vermutlich hat als Vorbild für die Schaffner'sche Kopie einer der von uns in Anm. 19 erwähnten frühen Stiche gedient.

Aus den eben erkannten Momenten aber folgt — um dies im Zusammenhang gleich vorwegzunehmen — notwendig, daß Simon bärtig sein muß. Da zudem auf dem Original und der Kopie aus Castellazzo, auf den Kopien des Glaxiate, Lomazzo, Vespino und der Freske zu Ponte Capriasca Simon mit fast kahlem Schädel erscheint, so würde der faltige, unbärtige Kopf dieser Figur leicht etwas karrikaturenmäßiges gewinnen, was zwar sehr an verwandte, echt leonardische Schöpfungen erinnerte; jedoch der Würde der Situation und der Bewegung dieses Jüngers selbst keineswegs entspräche, auch wenn nach dem ursprünglichen Zustand des Originals wenigstens ein leichter Flaum den Schädel bedeckte, wie dies der Befund auf den frühen Kopien wahrscheinlich macht. Jedenfalls handelt es sich nur um einen kleinen, mit dem Kinn wagrecht hinausstehenden Bart, mit freier Unter- und Oberlippe, so daß die charakteristischen Falten an Wangen und Mund hervortreten und im Verein mit den Sehnen am Hals das Bild eines der Bejahrtesten unter den Jüngern vollenden.

merksam, seine Gebärde besage etwa: „*So sieh doch hin, er hat ihn ja schon.*“ Nur nebenbei bemerken wir, daß die ausgestreckten Zeigefinger beider mit den Innenflächen nach oben gekehrten Hände des Matthäus aufwärts, etwa nach Jesu Haupt hinweisen (man denke sich die Verbindungslinie gezogen) — um vor allem daran zu erinnern, wie unsere Auslegung, gerade ein umgekehrtes Verhältnis feststellt: Die hastig-angstvolle Frage des Jünglings und die würdevoll-gefaßte Antwort des Greises.

Thaddäus ist der einzige Jünger, der über die Tafel hinweg aus dem Bilde schaut. Dabei hat sein Antlitz etwas ungemein Sprechendes. Nun hat Strzygowski mit Recht auf den auffällig abgespreizten Daumen der rechten Hand dieser Figur aufmerksam gemacht. Goethes geistreiche und scheinbar so natürliche Auslegung tritt dadurch allerdings als nicht mehr einwandfrei etwas in den Hintergrund: „*Thaddäus*“, meint Goethe, „*zeigt die heftigste Überraschung, Zweifel und Argwohn; er hat die linke Hand offen auf den Tisch gelegt und die rechte dergestalt erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die Linke einzuschlagen — eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenschen sieht, wenn sie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: Hab' ich's nicht gesagt! Hab' ich's nicht immer vermutet!*“[57]

Wir sind nun, wenn wir diese Figur nicht unter die Lückenbüßer rangieren wollen — wie dies Strzygowski wieder tut — vor allem darauf angewiesen, die Bewegungen, die Sprache der Hände auch mit Rücksicht auf die gegebene Andeutung Strzygowskis in

57 Thausing folgt in der Auffassung dieser Bewegung Goethe: „*Das ist denn doch! Also wirklich!*“

Hasenclever läßt Thaddäus gespannt den Darlegungen Simons lauschen: „*Die drei ratschlagen offenbar untereinander, wen der Meister wohl meinen könne.*“ Simon lege seine Meinung dar, Matthäus scheine etwas dagegen einzuwenden.

Hefele deutet die Hände des Thaddäus zuerst in dem Sinne, als wenn sie Simon auf Christum hinweisen sollten. Weiter unten lesen wir indes: „*Vielleicht dürfen wir seine* (des Thaddäus) *eigentümliche Aktion so deuten, als wolle er seinem Nachbar Simon sagen: Wahrscheinlich ist's Judas. Er deutet halb und halb auf Judas hin.*“ — Simon will nach Hefele die Kunde nicht glauben; seine Nebenmänner reden deshalb auf ihn ein. (Vergl. auch Weizsäcker oben in Anmerk. 55).

ihrem Zusammenhang mit unserem Moment zu erklären. Strzygowski glaubt in der Geste der rechten Hand lediglich eine Replik der Geste des Matthäus sehen zu dürfen. „*Indem der Mann sich gegen seinen Nachbar R. 6* (Simon) *wendet, weist er mit dem Daumen der erhobenen rechten Hand zurück nach der Mitte und trägt so, scheint es, einfach die Bewegung von R. 4* (Matthäus) *weiter. Die linke Hand liegt nur deswegen auf dem Tische, damit man sie sieht.*"

Betrachten wir uns einmal genau die rechte Hand, machen wir uns vor allem ihre Lage klar. Thaddäus nähert sie, den Handrücken nach außen, seiner Brust, indem er die Finger zugleich ein wenig einwärts schlägt, so zwar, daß der Daumen, wie bereits erwähnt, stark nach auswärts, nach links weist, die Fingerspitzen dagegen den Brustsaum des Kleides berühren. Es macht den Eindruck, als weise Thaddäus damit nachdrücklich auf seine eigene Person hin, während zu gleicher Zeit der Daumen auf die Mitte, auf Jesum deuten solle. Und nun ist es unschwer zu erraten, was der Jünger damit sagen soll. „*Ich* (dabei tippt er, mit Beziehung auf sich, an seine Brust) *werde ihn* (nämlich Jesum, auf den der Daumen hinzeigt) *gewiß nicht verraten!*" — Diese Beteuerung wird bei Morghen von einer ganz charakteristischen Miene begleitet; es ist fast drohende Entschlossenheit, zugleich Verachtung, Abscheu schon vor dem Wort „Verrat": im ganzen aber ein für Leonardo allzu detaillierter Ausdruck.[58] Bei Cesare rückt das stärker als bei Morghen vordrängende Antlitz zwischen den hochgezogenen Schultern den Vorgang in ein sehr lebendiges Licht. Freilich, die Spinnenfinger der linken Hand muten uns ein starkes Stück zu (wie auch Simons Linke bei Cesare zu den größten Bedenken Anlaß gibt) — aber im allgemeinen stimmt diese Hand in den charakteristischen Merkmalen mit der bei Morghen überein. Was will nun Thaddäus' Linke besagen? Auch sie scheint das Wort

[58] Für dies Antlitz beglaubigen die Kopien eine scharfausgeprägte, senkrechte Stirnfalte zwischen den Brauen, wie für das des ält. Jakobus eine tiefeingegrabene, die Stirn wagrecht durchziehende Furche. Art. 292 des „*Trattato*" besagt: „*Deren Stirn in die Quere tieflinierte Furchen zeigt, werden an geheimem oder offenbarem Jammer reiche Leute sein . . . Die welche zwischen den Augenbrauen tiefe Falten haben, sind zornig.*"

des Meisters zu erwägen, denn es ist dieselbe mit der Innenfläche nach oben leicht auf die Tischplatte aufgelegte Hand, wie die Linke des Simon und die des Matthäus, von denen wir nachwiesen, daß sie auf die Linke Jesu Bezug nehmen. Überdies fällt auf, daß diese Hand demonstrativ nach links, gegen die Mitte zu, von der Person etwas abgerückt ist, während die Person doch nach rechts, gegen Simon sich wendet; sowie, daß der ziemlich gestreckte Zeigefinger geradeaus, d. h. nach der Mitte zu weist. Ich deute nun so: *„Mag es denn sein, daß ihn einer verrät"* — (und nun die Rechte; doch füge ich gleich das rhetorische Zwischenglied hinzu, das im Ausdruck des Antlitzes sich ausspricht) *„das eine steht fest: ich werde ihn gewiß nicht verraten."* — Diese Reihenfolge ist natürlich das Werk eines Augenblicks; Leonardo läßt den Jünger deshalb auch aus dem Bilde herausschauen, läßt ihn diese Worte sich selbst versichern, da Simon, welchem Thaddäus zugekehrt ist, diesen Moment mit Matthäus beschäftigt ist, und Leonardo, wie wir auseinandergesetzt haben, den Zusammenhang zwischen dreien durchaus vermied. Man bemerke auch, daß der Hauptgestus der Beteuerung mit der rechten Hand vorgenommen ist.

Und endlich sei zum Schlusse noch auf einen ganz äußerlichen Umstand aufmerksam gemacht, der aber allein schon die Deutung Strzygowskis gefährdet. Strzygowski selber hat durch Vergleichung festgestellt, daß auf dem Tische zu jeder Figur unter anderm ein gefüllter und ein leerer Teller gehört, daß ferner an jedem Tafelende eine große gefüllte Schüssel, mitten vor Christus aber eine leere Schüssel steht. Diese Schüssel ist das traditionelle Requisit aller früheren Abendmahlsdarstellungen und stets auch, wenn andere Gegenstände, Eßgerätschaften etc. hinzutreten, ihrer Wichtigkeit entsprechend durch ihre Größe gekennzeichnet. Dieser Tradition hat sich Leonardo natürlich nicht entzogen und jeder Unbefangene, der sich sein Abendmahl ansieht, wird denn auch sofort in der großen Schüssel, die mitten vor Christus steht, jene historische Schüssel erblicken, die für den späteren Moment, eben für die Kenntlichmachung des Verräters bestimmt ist — ob nun nach dem Johannes-

evangelium der Bissen von Christus eingetaucht werden, oder nach Matthäus (bezw. nach der damals gültigen Auslegung der Stelle bei Matthäus) die Hände des Herrn und des Judas sich in ihr begegnen sollten.[59] Dazu kommt noch, daß sie nicht wie ihre beiden Pendants an den Tischenden mit konsistenter Speise gefüllt, sondern leer gelassen ist, was doch nur der bewußten Unterscheidung dienen kann.[60] Hierbei muß es durchaus sinngemäß erscheinen, daß gerade sie nicht gefüllt ist, weil der Bissen bezw. die Hände nach der Auffassung Leonardos ja schlechthin nur mit einer Flüssigkeit in Berührung treten konnten: Dürfte es dem Meister doch kaum bekannt gewesen sein, daß beim jüdischen Passahmahl die ungesäuerten Brote in einen ziegelfarbenen Brei von Mandeln, Nüssen, Feigen und ähnlichen Früchten eingetaucht wurden (vergl. Dobbert, „Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst", Repert. f. Kunstw. XIV, S. 193 Anm.). — Es ist dieselbe Schüssel, die uns auch auf der *Studie in der Akademie zu Venedig,* auf der *Windsorskizze* sowohl wie auf der im *Louvre* befindlichen noch entgegentreten wird, jedoch ist sie, der endgültigen Idee der Komposition entsprechend, in ihrer Funktion vollständig ausgeschaltet, und die Hand Christi und die des Judas stehen ganz zufällig vor dem leeren

[59] *„Cui intinctum panem porrexero"* (Joh. *XIII, 26*). *„Qui intingit mecum in paropside"* (Matth. *XXVI, 23;* bezw. nach Marc. *XIV, 20: „Qui intingit mecum manum in catino").*

[60] Auch auf den Kopien ist diese Schüssel ausdrücklich hervorgehoben, indem entweder die seitlichen Pendants mit Fleischstücken oder dergl. gefüllt, oder leer, und dementsprechend die mittlere Schüssel leer bezw. gefüllt erscheint. Man wende mir nicht ein, daß in dieser Abwechselung von leeren und gefüllten Platten nur eben der Symmetrie Rechnung getragen werden sollte: ebensogut konnte man auch alle drei Schüsseln leer, oder alle gefüllt zeigen. Die Kopie des Cesare und die aus Castellazzo — auf welch' letzterer sich das Gegenständliche ziemlich gewissenhaft kopiert findet — stimmen in der Anordnung der leeren Mittelschüssel mit dem Original überein. Auf Lomazzos Kopie fehlen die beiden Seitenschüsseln, dazu ist die Hauptschüssel gefüllt; und bezeichnenderweise hat sich der ungefähr gleichzeitige Kopist von Ponte Capriasca hierin ebenfalls über das Vorbild hinweggesetzt, indem er eine gefüllte Schüssel in der Mitte, immerhin aber auf den Seiten zwei große leere Teller anbrachte. Oggiono hat in seiner Kopie alle Gerätschaften weggelassen, und Glaxiates Freske vermag auch in dieser Frage nicht mehr mitzusprechen. — Nach Cesare, Castellazzo und Lomazzo ist es übrigens schwer, die Bewegung Christi und des Verräters im Strzygowski'schen Sinne zu mißdeuten, da sich auf deren Kopien je zwei Teller auf dem Raum zwischen den beiden Händen feststellen lassen. (Im Original findet sich nur ein Teller.)

Teller des Johannes. Wir sehen in Leonardo gewiß alles eher als einen mittelalterlich schablonisierenden Künstler — aber so wichtige Beziehungen, wie die Kenntlichmachung, bedurften denn doch einer Interpretation, die sich in den Grenzen der populären Anschauung hielt. Sehr wohl hätte Leonardo die große Schüssel an jene Stelle zwischen Judas' und Christi Händen versetzen können, wenn er die Darstellung der Kenntlichmachung im Sinne gehabt hätte. Aber — und das dürfte sich nun durch alle Instanzen klar und unzweifelhaft ergeben haben — Leonardo hat diesen Moment nicht im Sinne gehabt, sondern den vorhergehenden, dessen Verständnis uns schon Goethes Deutung so unvergleichlich eindrucksvoll erschlossen: *„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten."*

DRITTES KAPITEL ☙ DIE GENESIS DES WERKES

FLORENTINISCHE ABENDMAHLSDARSTELLUNGEN VOR LEONARDO ☙ DIE VORSTUDIEN IN WINDSOR-CASTLE, IM LOUVRE, IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG UND IM SOUTH-KENSINGTON-MUSEUM ☙ KONSTITUIERUNG DES ERSTEN DREIVEREINS UND BILDUNG DER ÜBRIGEN ☙ ZUR KONSTRUKTION DES RAUMBILDES ☙ DAS SYSTEM DER PANTOMIMISCHEN ÄUSSERUNGEN ☙ ALLGEMEINES

Bis hierher sind wir lediglich von dem vollendeten Gemälde ausgegangen, haben wir seine Intentionen, so wie sie sich nach dem Willen ihres Schöpfers einem unbefangenen Auge ohne weitere Voraussetzungen aufdrängen sollen, klar zu legen versucht. Wir werden jetzt exakter verfahren müssen, werden Ursache und Wirkung schärfer zu fassen und abzugrenzen haben; denn wir wollen Grundlagen nicht nur für das Verständnis der geistigen Bedeutung des Inhalts, sondern auch für das der materiellen Form gewinnen. So werden wir, in dem Bestreben, zu den Zügen des Urbilds zu gelangen, das angeschlagene Thema nicht verlassen, sondern es nur unter andern Bedingungen durchführen.

Seit langem ist es empfunden und auch ausgesprochen worden (vergl. Goethe), daß die Gruppe zur Rechten Jesu: Johannes Petrus-Judas zuerst entstanden sein müsse. Dies soll im folgenden begründet und dann gezeigt werden, wie die Gruppe, nachdem sie inhaltlich und formal einmal festgelegt war, alle Voraussetzungen für die Bildung der übrigen Dreivereine in sich schloß. Zu diesem Ende müssen wir uns einen Weg von den noch vorhandenen Vorstudien zum Abendmahl nach dem vollendeten Gemälde zu bahnen suchen.

Um aber den Begriff des Traditionellen, Gegebenen, d. h. dessen, wovon Leonardos erste tastende Versuche für seine Schöpfung ausgegangen sind und naturgemäß ausgehen mußten, zu fixieren, werden wir eine Linie von *Taddeo Gaddis* Abendmahl im Refektorium von S. Croce zu Florenz zu den Darstellungen des *Andrea del Castagno* in S. Apollonia und des *Domenico Ghirlandajo* im

kleinen Refektorium der Ognissanti, ebenfalls in Florenz, ziehen.[61] Aus der Betrachtung und dem Vergleiche dieser Werke werden sich genügend sichere Anhaltspunkte gewinnen lassen, um mit historischem Verständnis den Verlauf, das Werden der neuen Idee nach den einzelnen aufeinanderfolgenden Phasen rekonstruieren zu können — um so mehr, als wir annehmen dürfen, daß Leonardo im Anschauen gerade dieser, der toskanischen Heimat entwachsenen Schöpfungen die entscheidenden Eindrücke und Anregungen für das eigene Werk empfangen hat.

Auf der Hinterseite einer langgestreckten, schmalen, bei *Ghirlandajo* außerdem an den Enden rechtwinklig gebrochenen und mit kurzen Flügeln versehenen Tafel gewahren wir in ziemlich gleichen, trennenden Abständen je fünf Jünger zu beiden Seiten Christi in aufrechter, feierlich-ruhiger Haltung dasitzend. Der Ausdruck der Köpfe, die sämtlich in einer Horizontalen liegen, zeigt nur leise Bekümmernis; jeder stärkere Affekt scheint mit Absicht vermieden. Der elfte Jünger zur Linken Christi hat seinen Oberkörper seitlich gegen Jesum geneigt und das von den aufgelegten Armen unterstützte Haupt unmittelbar vor der Brust des Herrn auf den Tisch sinken lassen. Dieser Jünger ist somit nach dem Johannesevangelium XIII, 23: *„Erat ergo recumbens unus ex discipulis eius in sinu Jesu"* — als der Lieblingsjünger Johannes charakterisiert. Die Byzantiner lassen ihn denn auch in aller Form an Jesu Brust liegen; und noch in S. Croce, wo er übrigens zur Rechten Jesu seinen Platz hat, ruht der fast rechtwinklig über die Hüfte gebogene Oberkörper auf dem Schoß des Herrn, dessen Sitz indes so weit erhöht erscheint, daß das auf den verschränkten Armen aufliegende Haupt des Jüngers über der hinteren Tischkante vollständig sichtbar wird. Daß man später *(Castagno, Ghirlandajo)* Johannes zur Linken Jesu versetzte, geschah wohl in der Absicht, die durchweg segnend erhobene Rechte Christi in der freien Be-

61 Abbildungen bezw. Photographien von Taddeo Gaddis gegen 1350 entstandenes Abendmahl (vergl. Crowe-Cavalcaselle, „Gesch. der ital. Malerei" I, S. 299): Alinari, Katal. Nr. 1, Nr. 3941; von dem des Castagno (um 1450 geschaffen; Crowe-Cavalc. a. a. O. III, S. 41): dto. Nr. 3797; endlich von dem des Ghirlandajo (datiert von 1480): Brogi Nr. 2787.

weglichkeit nicht gehemmt zu zeigen. Dies Bestreben nach größerer Naturwahrheit in der Darstellung des Vorgangs äußert sich dann auch in der ungezwungeneren Lage des ruhenden Johannes. Der zwölfte Jünger, Judas, findet sich — und darin hat Leonardo eben den entscheidenden Schritt getan, als er ihn in die Schar der andern aufnahm — stets auf der freien Langseite des Tisches rechts oder links vor Christus, also allein im Vordergrund sitzend, meist im Profil gesehen, im Gegensatz zu den andern ohne Nimbus, die Rechte erhoben, als sei sie im Begriffe, in die Schüssel zu tauchen, wenn sie nicht schon den Bissen festhält. In S. Croce noch eine häßliche, kleiner als die übrigen gebildete Erscheinung, ist Judas bei *Ghirlandajo* ein wohlgewachsener, blühender Mann; nicht minder auch bei *Castagno,* bei dem in Betracht zu ziehen, daß seine Typen überhaupt ein etwas düsteres, schweres Gepräge zur Schau tragen. Auch nach Leonardo faßt z. B. *Andrea del Sarto* (S. Salvi, Florenz) den Verräter durchaus nicht, wenigstens körperlich nicht, als eine abstoßende Persönlichkeit auf.[62]

Während in Darstellungen kleineren Formates schon seit *Giotto* — man vergleiche z. B. die giotteske Tafel aus der Sakristei von S. Croce zu Florenz (jetzt in der Akademie daselbst), auf der Judas dem Tisch schon fliehend den Rücken wendet, und etwa die packende Schilderung *da Fiesoles* von einem der Schränke aus der Annunziata (jetzt ebenfalls in der Akademie untergebracht) — während hier also die dramatische Gestaltung der Szene bereits

[62] Phot. Brogi Nr. 2497. — Da merkwürdigerweise Meinungsverschiedenheit darüber herrscht, welche Gestalt in dieser 1526 entstandenen Freske Judas darstellen soll — so entscheidet sich Jakob Burckhardt, „*Cicerone*“ 1. Aufl. Basel 1855, 886b, für die dritte Figur links von Christus, die einen Bissen hält; Riegel a. a. O. S. 69 für den kahlköpfigen, mit abgewandtem Blick finster vor sich hin brütenden Nachbar des vorigen Jüngers — möchte ich darauf aufmerksam machen, daß die bereits von A. v. Reumont („*Andrea del Sarto*“ Leipzig 1835, S. 164) freilich ohne nähere Begründung ausgesprochene, und von Crowe-Cavalcaselle a. a. O. IV, S. 577 wiederholte Ansicht, daß Judas mit der Figur zur Rechten Christi identisch sei, allein richtig sein kann. Diese noch jugendliche, bärtige Männergestalt, die, im Profil uns zugewendet, Christus starr anblickt, ist zwischen Petrus, dessen traditionellen Platz sie einnimmt, und dem Herrn eingeschoben. Das schon ist auffallend: mehr aber noch die an Leonardos Komposition erinnernde und wohl daher entlehnte korrespondierende Bewegung der Hände des Erlösers und dieser Figur. Die Gruppe ist, mit dem ebenfalls ins Profil gestellten Johannes auf der andern Seite von Christus, sehr geschickt aufgebaut und wirkt gerade durch

im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses stand, zeigt sich der Vorgang gleichsam wieder erstarrt, sobald es sich um jene überlebensgroßen Übertragungen des Gegenstandes auf die Wände der Refektorien handelt, um jene Cenacolos, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts (Aufschwung des Ordenswesens) mehr und mehr beliebt geworden zu sein scheinen. War's diese materielle Vergrößerung, war's der Gedanke, daß hier das Mahl der Mönche in feierlicher Idealisierung versinnbildlicht werden sollte, der diesen repräsentativen Zug überwiegen ließ? Wohl mag beides auf die Auffassung bestimmend eingewirkt haben, und insbesondere gibt die letztere Annahme die Erklärung für die Erscheinung, daß fortab auf die Charakteristik des Judas durch körperliche Mißgestalt verzichtet wurde. Der Verrat war nicht mehr gut in seiner Niedrigkeit, aber auch nicht in seinen rücksichtslosen, dramatischen Konsequenzen darstellbar, sollte die feierliche Ruhe nicht gestört werden; und doch wünschte man ein Mahl an sich vor Augen zu führen, nicht etwa, wie z. B. *da Fiesole* in S. Marco (Florenz) es al fresco gemalt hatte, die Einsetzung des Sakraments, wo Christus mit Kelch oder Brot von Jünger zu Jünger schreitend darzustellen gewesen wäre. Der Verrat wird also beibehalten; man hilft sich jedoch über die Schwierigkeiten dadurch hinweg, daß man den Zusam-

die vornehme Zurückhaltung im Affekt äußerst packend. Christus, das Antlitz Johannes zugewandt, hält die eine auf dem Tisch aufliegende Hand dieses Jüngers mit der seinen bedeckt, wie um ihn zu beruhigen. Er beantwortet ihm die vorgelegte Frage nach dem Verräter, indem er mit dem Bissen in der andern Hand auf Judas hinweist, ohne diesen noch anzuschauen. Schon aber hat Johannes verstanden und blickt, vorgebeugten Leibes, auf den so Bezeichneten hinüber, als traue er seinen Augen nicht. Dieser greift, wie tödlich erschrocken, mit der Linken nach der Brust; die Züge des nicht unsympathischen Antlitzes sind bewegungslos; die auf dem Tisch zag aufruhende Rechte dagegen öffnet sich schon zum Zufassen . . . Der Moment, den der Künstler darzustellen beabsichtigte, die Worte des Herrn an Johannes: *„Der ist's, dem ich den Bissen eintauchen und geben werde"*, ist sehr bestimmt und originell zum Ausdruck gelangt; und nur die Hülflosigkeit dem Gedanken gegenüber, der sich hier verkörpert findet, erklärt es, daß z. B. Frantz, der mit Riegel Reumonts Auffassung als ein Kuriosum erwähnt, von *„fehlender Charakteristik des Verräters"*, von *„Trivialität der ganzen Auffassung"* etc. sprechen kann (a. a. O. S. 11). Riegel schwankt, ob nicht der von Leonardo gewählte Moment dargestellt sei, da er die von Burckhardt als Judas bezeichnete Figur mit dem Bissen in der Hand — der Bissen würde auf die schon vollzogene Kenntlichmachung deuten — nach ihrer äußeren, würdevollen Erscheinung mit Recht als Verräterfigur ablehnt.

menhang möglichst lockert und sich damit begnügt, Judas durch die isolierte Stellung zu kennzeichnen. Greift der Verräter in S. Croce *(Gaddi)* auch noch in die Schüssel, so kümmert sich doch Christus nicht um ihn: die Rechte segnend erhoben, sieht der Erlöser aus dem Bilde heraus auf die im Refektorium tafelnden Mönche, oder, bei *Castagno* und *Ghirlandajo,* auf den schlafenden Johannes hernieder. Was Riegel von der Komposition aus S. Croce sagt: sie habe sich von der tatsächlichen Wahrheit ganz entfernt und sich allgemeiner Merkmale bedient, um die Situation zu bezeichnen, läßt sich wohl auf alle großfigurigen Abendmahlsdarstellungen ausdehnen; nur ist es eben fraglich, ob man diesen Umstand auf mangelndes dramatisches Verständnis zurückführen darf, oder ob man nicht vielmehr eine bewußte künstlerische Absicht darin zu erblicken hat... Was die Charakterisierung der übrigen Jünger anbelangt, so heben sich durchweg vier ältere aus ihrer Zahl heraus; bei *Castagno,* auf dessen Freske sich die Namen verzeichnet finden, sind dies Petrus, Andreas (der Thaddäus des Leonardo'schen Mahles, mit langem Haar und Bart), Simon und Matthäus. Thaddäus ist bei Castagno ein Jüngling.

Bei *Castagno* bildet Petrus, der zur Rechten des auf Johannes niederschauenden Christus sitzt, mit letzterem und mit Johannes (zu dem auch er hinblickt) schon eine Art Gruppe. Bei *Ghirlandajo* ist Petrus durch das Messer charakterisiert; sein Platz ist ihm zudem zu des Herrn Rechten angewiesen. Zwar steht er hier außer Kontakt mit diesem und mit Johannes; dafür aber schaut er ingrimmig zu Judas hinüber, wie überhaupt nach allgemeiner Auffassung die Jünger wissen, wer der Verräter ist.

Ghirlandajo reiht die Jünger steif gleich Porträtgestalten nebeneinander; bei *Castagno* ist doch wenigstens ein paarweiser Zusammenschluß durch die Haltung, die Richtung der Blicke und die Beziehung der Gesten angestrebt und damit ein Gedanke wieder aufgenommen, der sich schon in einem der ersten Werke *Giottos,* in dem Abendmahl des großen Freskenzyklus der Capella de' Scrovegni zu Padua ausspricht.

Der ursprünglich primitive Raum (bei *Gaddi,* S. Croce, und den Früheren überhaupt keine Andeutung) wird zum reichen Archi-

tekturbild. Bei *Ghirlandajo* spielt sich der Vorgang in einer von zwei Kreuzgewölben überspannten, in zwei mächtigen Rundbogenstellungen nach dem Garten sich öffnenden Halle ab. Hinter den Figuren läuft, parallel zum Tisch, eine übermannshohe Brüstung, welche die Halle nach hinten zwar abschließt, jedoch die Aussicht auf die runden Laubkronen von Fruchtbäumen und dahinter aufsteigende spitze Cypressenwipfel gestattet, eine Anordnung, die auf *da Fiesole* zurückzugehen scheint und die besonders typisch für *Baldovinetti* (Anbetung, Uffizien, Florenz; Verkündigung, S. Miniato bei Florenz) ist, sich auch in der früher Leonardo zugeschriebenen Verkündigung in den Uffizien (Rosenberg-Knackf. a. a. O. Abb. 8) findet... Dann begegnen wir bei *Ghirlandajo* — im Gegensatz zu dem in einem marmorinkrustierten Raum aufgestellten, fast leeren Tisch des *Castagno* — einen mit Gläsern, Flaschen, Schüsseln, Broten und zierlich über die Fläche verstreuten Kirschen reich besetzten Tafel. Hier fällt das Tischtuch nicht mehr glatt, kastenartig über die Vorderkante herab, sondern zeigt Liegefalten und an den Schmalenden eingewirkte Querbordüren.

In allen Darstellungen aber spielen die Hände eine Hauptrolle. In dieser Tendenz, sämtliche Hände in Aktion zu zeigen, äußert sich noch ganz die Gepflogenheit einer primitiveren Kunst, die sich der Geste in der Darstellung des seelischen Ausdrucks vorwiegend bedient. Und so hat natürlich auch bei Leonardos Werk nicht nur der spezifisch nationale Hang des Italieners zu gestikulieren (Goethe!) eine typische Verkörperung erfahren: auch das traditionelle Moment hat an der Mobilisierung dieser 24 Hände einen hervorragenden Anteil. Was aber keimartig vorlag, ist zu höchster Entfaltung gebracht; was in der primitiven Form den Charakter des Notbehelfs deutlich verriet, ist hier der Ausfluß natürlichsten Ausdrucks geworden. So glauben wir einem absolut Neuen gegenüberzustehen, trotzdem im Grunde hier alles Abschluß, alles Gipfelpunkt einer langen, steten Entwickelungsreihe ist.

Im allgemeinen stand also die symmetrische Verteilung der Jünger zu beiden Seiten Christi gegenüber dem byzantinischen Schema der älteren Kunst, wonach Jesus gewöhnlich — vergl.

noch Giotto — an einem der Schmalenden des Tisches sitzt, traditionell fest. Das Mahl des *Ghirlandajo* konnte den Sinn für eine würdige, angemessene, die Wirkung des Vorgangs steigernde Räumlichkeit, für die reiche, und doch nicht aufdringliche Belebung der Tafel wecken. Dann war es die Charakterisierung Petri durch das Messer, die Leonardo von jenem Meister übernehmen konnte. Insbesondere aber muß *Castagnos* Werk im Hinblick auf das lebhafte Spiel der Hände, auf die beziehungsreiche Gruppierung des Johannes und des Petrus links und rechts von Christus, auf den Ansatz zu einer Gruppierung überhaupt (wenn auch erst zu einer solchen zu zweien) als vorbildlich gelten. Das sind aber — außer der Bedeutung der Gesten — so geringfügige Momente, daß sie dem Großen, Neuen gegenüber: *Dramatische Einstellung auf einen bestimmten Moment; Einbeziehung des Judas; ausschließliche Hervorhebung der Hauptperson (also Christi); Gruppierung zu Dreien; Auflösung der starren Horizontalen*, die bisher stets durch die Köpfe lief[63], fast zu verschwinden scheinen. Und in S. Maria delle Grazie, im vollendeten Wandbild, finden wir dann die beiden Tendenzen, die wir einander ablösen sahen: mit dramatischer Rücksichtslosigkeit die Schilderung des Verrats durchzuführen *(Tafelbilder)*, andrerseits durch eine feierlich-repräsentative, großfigurige Darstellung des letzten Mahles das Mahl der Mönche zu idealisieren *(Refektorienbilder)*, in eins verschmolzen.

Schon in den Skizzen zum Abendmahl, denen wir uns nun zuwenden wollen, gewahren wir den Meister auf andern Spuren, wie sehr er sich in ihnen auch im Hinblick auf das von ihm schließlich erreichte Ideal noch in der Tradition befangen zeigt. Vor allem fällt ins Auge — und darin tritt sofort der echte Leonardo in Erscheinung — daß auf die Fixierung eines bestimmten Moments und auf die Einstellung der Figuren darnach das Hauptgewicht gelegt ist.

[63] Der Florentiner Cosimo Rosselli hatte sich in seiner, kurz nach Ghirlandajos Freske zwischen 1481 und 1483 entstandenen Abendmahlsdarstellung in der Sixtina (Rom) dadurch zu helfen gesucht, daß er dem mit zwei Endflügeln versehenen Tische eine leicht gebogene Form gab und damit auch die strenge, isokephale Eintönigkeit etwas milderte.

Übrigens sei zum voraus bemerkt, daß Leonardo, als er diese Skizzen — es handelt sich um zwei Handzeichnungen in Windsor-Castle und im Louvre und um eine große Rötelstudie in der Akademie zu Venedig, zu denen als wertvolle Ergänzung noch ein uns erhaltener schriftlicher Entwurf aus einem seiner im South-Kensington-Museum aufbewahrten Notizbücher hinzutritt — mit flüchtigem Stifte hinwarf, natürlich noch nicht das Refektorium zu S. Maria delle Grazie gekannt zu haben braucht. Sie können ihr Entstehen ebensogut direkten Anregungen verdanken, die der Meister in Florenz im Anschauen der bekannten Refektoriendarstellungen empfangen hat. Jedenfalls reizte der Stoff, in dem keimartig so viele Probleme lagen, die der Lösung harrten, Leonardo schon früh; ja, nur die Beschäftigung mit dem *„Abendmahl"* durch eine lange Reihe von Jahren erklärt überhaupt die Möglichkeit einer so einzigartigen Lösung, wie sie der Gegenstand in S. Maria delle Grazie erfahren sollte.

Betrachten wir zunächst die Skizze aus der Windsorsammlung.

Sie stellt eine Art zeichnerischen Stenogramms dar. Die Entzifferung der oberen, um den Tisch gruppierten Figurenreihe dürfte ein z. Teil kaum zu lösendes Problem bilden. Müller-Walde[64] hat sich zwar mit viel Scharfsinn in die krausen Zeichen hineingelesen; ob er aber in der Deutung der einzelnen Bewegungsmotive immer das Richtige getroffen, muß dahingestellt bleiben. Indessen liegt der Schwerpunkt der Skizze auch nicht in diesem einen, die ganze Tischgesellschaft behandelnden Teil derselben, sondern in der Hervorhebung der Hauptgruppe, in der Gegenüberstellung der Träger der Handlung, Christi und des Verräters. Denn noch schwankt Leonardo in der Wahl des Momentes und er scheint sich, wie wir sehen werden, noch nicht darüber schlüssig werden zu können, welches für die Darstellung der geeignetere Moment sei: Die Kenntlichmachung des Verräters durch Sich-Begegnenlassen der Hände, oder die Judas noch nicht bezeichnende Ankündigung Christi, daß der ihn verraten werde, der mit ihm in die

[64] *„Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Raffael"* München 1889—1890.

Schüssel tauche. — Man hat bisher einen eigenartig obwaltenden Umstand, die Linkshändigkeit Leonardos, in dieser Skizze übersehen, auf Grund dessen sich für die zeitliche Aufeinanderfolge der beiden Teile gerade ein umgekehrtes Verhältnis als das bislang angenommene ergibt. Schon ein Blick auf den bei weitem sorgfältiger ausgeführten, vor allem völlig leserlichen Ausschnitt mit Christus, Judas und zwei Jüngerfiguren könnte den Gedanken nahelegen, daß diese Partie zuerst, um ihrer selbst willen, entstanden sei, und nicht etwa sie, sondern die (übrigens auch in kleinerem Maßstab gehaltene!) Tischgesellschaft darüber als das zu Hülfs- und Orientierungszwecken dienende Anhängsel zu betrachten sei. In der Erkenntnis der linkshändigen Ausführung der Skizze bietet sich nun die Möglichkeit, den Nachweis hierfür in aller Form zu führen.

Bekanntlich hat sich Leonardo mit Vorliebe der linken Hand bedient. Alle seine Manuskripte (in Spiegelschrift!) geben davon Zeugnis. Ebenso Skizzen und Studien; und Morelli („*Kunstkrit. Stud.*" Leipzig 1890, Band I, S. 226) ist sogar soweit gegangen, nur die Zeichnungen als echt anzuerkennen, in denen etwa auftretende Parallelschraffierungen von links oben nach rechts unten (linkshändig) bewirkt erscheinen. Das linkshändige Arbeiten aber setzt unbedingt voraus, daß die den Stift führende Hand sich in der Richtung von rechts nach links fortbewege, soll sie nicht fortwährend das eben Niedergeschriebene oder Aufgezeichnete zudecken. Dabei kann, besonders bei ausgedehnteren zeichnerischen Skizzen, der Fall sehr leicht eintreten, daß der linke (wie für uns Rechtshänder der rechte) Blattrand dem Stifte unvermutet Halt gebietet. Dieser Fall traf nun auch für den oberen Teil der Abendmahlsskizze zu. Daß aber der Meister hier nur von rechts nach links und nicht von links nach rechts gearbeitet haben kann, zeigt uns schon eine einfache Überlegung. Denn angenommen selbst, er hätte diesen Teil der Skizze mit der rechten Hand angefertigt, so wäre es ganz unerfindlich, warum er zuäußerst am Rande, ja diesen noch überschneidend, zu zeichnen angefangen. Geradezu als ein psychologisches Rätsel aber müßte es gelten, daß er hier mit einem jäh abgebrochenen Teil der Tafel begonnen... Auch

die den Raum andeutenden hohen Arkadenstellungen setzen rechts ausführlich an, pflanzen sich dann aber nur noch in den Rundbogenkonturen nach links fort, um sich rasch ins Nichts zu verflüchtigen.

Nun bleibt aber immer noch zu erklären, warum der Meister, wenn er rechts begann, erst in Blattmitte den Stift ansetzte und nicht, wofür die Hauptgruppe ein Beispiel ist, im Bereiche des rechten Blattrandes, zumal doch von ihm vorauszusehen war, daß eine solche Figurenreihe ziemlich viel Platz erfordern würde. In der Beantwortung dieser Frage ist zugleich der zu erbringende Beweis für die oben aufgestellte Behauptung enthalten, daß die Hauptgruppe zuerst entstanden sei. Die beobachtete Erscheinung kann nämlich nur darin ihren Grund haben, daß Leonardo die Hauptgruppe mit Christus und Judas als den Komponenten des Problems, das für ihn zunächst im Vordergrund des Interesses stand, eben zuerst aufzeichnete und daran erst anschließend in kleinerem Maßstab und flüchtigeren Strichen ein zugehöriges Schema entwarf, in das sich die Gruppe eingliedern sollte... Aber trotz der Verkleinerung erwies sich der Platz als zu beschränkt, um die Figuren an einer gemeinsamen Tafel vollzählig zu zeigen.

In der Hauptgruppe gewahren wir auf der Hinterseite des Tisches Christum mit kurzem Vollbart und langgelocktem Haupthaar, den rechten Arm auf den Rücken des vor ihm auf dem Tisch noch ganz in traditioneller Weise ruhenden Johannes leicht aufgelegt, die ausgestreckte Linke in zwei Lagen gezeichnet: das eine Mal ist die Hand in sprechender Geste gegen Judas erhoben, das andere Mal nähert sie sich einer Schüssel, über die sich auch der von einer Art-Dreibein aufgestandene Judas mit beiden ausgestreckten Armen herüberbeugt, wohl im Begriff, die eine Hand in die Schüssel einzutauchen. Der linke Arm ist noch einmal, und zwar eng am Körper anliegend, dargestellt; die Hand versteckt sich unterm Gewand, oder sie rafft dasselbe etwas in die Höhe. Links von Christus erkennen wir einen sitzenden Jünger, der, die Augen mit der Hand beschattend, gespannt auf die sich begegnenden Hände hinstarrt. Dem Vorgang liegt das nach dem Matthäus-

evangelium den Worten Christi: *„Der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten“* folgende Eintauchen, also die Kenntlichmachung, zugrunde.[65] Denn das Hinlauern jener Figur zur Linken Jesu, die wir wohl „Petrus“ benennen dürfen, auf die Bewegung der Hände, der überaus schmerzliche Ausdruck, mit dem der Herr den Verräter anblickt, endlich die sich über den Tisch förmlich diebisch hinduckende Gestalt des Judas beweisen, daß hier ursprünglich das Eintauchen in die Schüssel verkörpert werden sollte, und daß die sich bereits begegnenden Hände der ersten, die erhobene Hand Christi und die noch zurückhaltende des Judas aber einer nachträglichen Redaktion angehören müssen. In dieser Auffassung werden wir zudem bestärkt durch die Wahrnehmung, daß die Konturen der eben bezeichneten Teile der zweiten Redaktion im Gegensatz zu der im ganzen durchweg feineren Strichführung den Charakter einer vergröbernden Übergehung tragen.

Und mehr noch! Der Gedanke der zweiten Redaktion erscheint sofort verwertet in der flüchtig die Umgebung der Hauptgruppe andeutenden Nebenzeichnung. Denn in dem Augenblick, da die Worte Jesu: *„Wer die Hand mit mir in die Schüssel taucht* etc.“ erfolgen, hat es noch keinen Sinn, den Verräter sich schon erheben und ihn dadurch kenntlich machen zu lassen. So ist Judas hier auf dem Dreibein sitzend gezeigt, mit dem ganzen Körper im Profil nach links gewendet — ähnlich wie auf der Freske des Ghirlandajo. Die Umrisse, die Müller-Walde für den ausgestreckten linken Arm des Verräters hält, der sich anschickte, *„den in die Schüssel getauchten Bissen entgegenzunehmen“*, stehen in so wenig organischer Verbindung mit dem Körper, daß es selbst mit Rücksicht auf den Stenogrammcharakter der Skizze fraglich ist, ob hier überhaupt Judas' Arm, oder ob nicht vielmehr Fragmente

[65] Nach Müller-Walde a. a. O. wäre Leonardo dem Johannesevangelium gefolgt, wonach Jesus dem Judas den Bissen überreicht. Seiner Ansicht schließt sich Strzygowski an („*Euphor.*“ S. 320). Hierzu hätte es aber des Hinweises bedurft, in welcher Form denn der Bissen in der Zeichnung angedeutet ist. Er dürfte dort kaum nachweisbar sein. — Müntz „*Léonard de Vinci*“ Paris 1899, pag. 191 sieht in dieser Szene gar die Verkörperung der Einsetzung des Sakraments und folgert leichthin: „*Léonard a donc songé un instant à représenter la communion.*“

des Armes einer andern Gestalt vorliegen ... Auf weitere Andeutungen der Hauptgruppe hat Leonardo dann ganz verzichtet und, sei es im Hinblick auf die schon erfolgte Behandlung derselben, sei es wegen des beschränkten, ihm hier zur Verfügung stehenden Raums, den durch seine Haltung auffällig gekennzeichneten Verein von Christus und Johannes einfach ausgelassen ... Am rechten Tischende begann er mit einem im Profil gesehenen, sitzenden Jünger, der anscheinend einen Bissen zum Munde führt.[66] Es ist ungewiß, ob aus dem folgenden Knäuel von Hacken und Strichen nicht zwei Figuren zu entwirren wären. Müller-Walde erkennt hier eine Gestalt, *„deren Kopf in zwei Stellungen gezeichnet ist und die den linken Arm erhoben hat, um mit der Hand die Augen zu beschatten, während ihr Ellbogen von dem zuäußerst Sitzenden* (der eben erwähnten Figur) *berührt wird."* Dagegen ist die Bewegung der nächsten Figur klar ausgedrückt. In ein weitärmeliges Gewand gehüllt, beugt sie sich, beide Arme von sich ab-, gegen die Mitte, streckend, zurück und wendet das Antlitz ihrem Nebenmann zur Linken zu, als wolle sie sagen: *„Da sieh', in die Schüssel soll der Verräter miteintauchen!"* Dieser sehr charakteristischen Gebärde, der Vorläuferin zu der des Matthäus im Wandbilde, werden wir auch in der großen *Rötelstudie* zu Venedig begegnen. Für die folgenden beiden Jünger gibt Müller-Walde die wohl zutreffende Erklärung: *„Der eine hält die Hände vor die Brust gefaltet und wendet das Haupt seinem Nachbar zu, der das Kinn auf seine linke Schulter gestützt hat, um ihm etwas in's Ohr zu flüstern."* Nun sollte man, nach der Stellung des Judas, Christus und Johannes erwarten. Statt ihrer aber folgt gleich ein älterer, würdig aussehender Jünger, der, ein Trinkglas in der erhobenen Linken (unter dieser erscheinen die Konturen des Ellbogens und des Unterarms der vorhin genannten Nachbarfigur), den rechten Unterarm auf den Tisch aufgelegt, von der Mitte, d. h. von Judas sich etwas abwendet, als wolle er, gerade

66 Eine erste, vollkommen parallellaufende Redaktion des erhobenen Armes findet sich etwas unterhalb. Leonardo kann sie nur mit Rücksicht auf die zuerst geschaffene Hauptgruppe, d. h. um die beiden Teile nicht miteinander kollidieren zu lassen, wieder aufgegeben haben.

im Begriff zu trinken, noch ein Wort an einen seiner Gefährten zur Rechten richten, oder von dort eine Mitteilung entgegennehmen. Diese Gestalt interpretiert Müller-Walde seltsamerweise als die Christi.[67] Die folgende hat er nicht erklärt. Die äußerste Figur, mit Messer und Gabel der Verkleinerung von Speisen obliegend, scheint, ebenso wie ihr zweitnächster, eben besprochener Nachbar mit Trinken, in ihrer Beschäftigung momentan innezuhalten. Es ist nicht unmöglich, daß diese beiden Gestalten, die einander das Antlitz zukehren, miteinander korrespondierend gedacht waren.

Überblicken wir das Ganze, so müssen wir als neu bezeichnen den Versuch einer Einstellung der Hauptgruppe auf einen ganz bestimmten Moment, ferner die dramatisch pulsierende Bewegung im einzelnen. Schon beginnen die feierlichen Schranken zwischen den Jüngern zu fallen und diese selbst sich zu individuelleren Gruppen zu vereinigen. Von der Tradition abhängig zeigt sich Leonardo dagegen immer noch in der Isolierung des Judas und in

[67] *„Der Künstler hat hier anfangs den Augenblick gewählt, wo der Herr den erhobenen Becher mit Wein den Jüngern darreicht und die Worte spricht: Trinket alle daraus, dies ist mein Blut etc. . .“* — Dann: *„Entsprechend dieser* (des Judas) *Bewegung ist der rechte Arm des Herrn, der zuerst auf dem Tisch ruhend dargestellt war, ein zweites Mal gegeben, gleichfalls zur Schüssel hinlangend.“ „Unterhalb beider Entwürfe ist . . . links eine Figur angedeutet, welche im wesentlichen dem die Einsetzungsworte sprechenden Jesus entspricht. Hier scheint aber das Brechen des Brotes dargestellt zu sein, welches der Weihe des Weines vorangeht.“* Möglich ist nur, daß es sich in dem letzteren Fragmente nochmals um jene obere Figur handelt. Die Linke, die gesenkt auf dem Tisch ruht, hielte in diesem Fall statt des Glases einen Gegenstand, der mit einem Brot identisch sein mag; die Bewegung der Rechten, die auf Brusthöhe erhoben ist, läßt sich nicht deuten, da die Details infolge Überzeichnung völlig unleserlich sind. Hart neben dem Kopfe, über der linken Schulter der Gestalt, erscheint die Kontur eines andern, vielleicht auch desselben, nur in einer ersten, aufgegebenen Stellung festgehaltenen Kopfes. — Spricht auch kein weiterer Umstand für die Annahme Müller-Waldes, daß in diesen beiden Figuren Jesus verkörpert sei, so scheint doch die Zuteilung gerade eines Bechers und eines Brotes an eine und dieselbe Person den symbolischen Charakter dieser Gegenstände zu erhärten. Allein wer in Betracht zieht, wie in den behandelten Skizzen und in dem gleich zu erörternden schriftlichen Entwurf Motive des Essens und des Trinkens noch einen Hauptbestandteil des Motivenschatzes überhaupt ausmachen — ganz im Gegensatz zum endgültigen Abendmahl — der wird es nicht auffällig finden, daß Leonardo auf eine Jüngerfigur die beiden nächstliegenden Grundmotive ausprobierend übertragen hat. Die Schlüsse, die Müller-Walde für die Bedeutung des Ganzen zieht, müssen demnach als

der strengen Auffassung des engen Verhältnisses zwischen Jesus und Johannes. Die recht unglückselig auf dem Tisch aufliegende Gestalt des letzteren[68] erscheint zwar schon mit den Figuren des Petrus und des Judas in Verbindung gesetzt, was uns den Gedanken eines Zusammenschlusses zur Gruppe schon ahnen läßt.

Im Louvre wird ein Blatt aufbewahrt, auf dem sich Figurenstudien für die großartige, jetzt in den Uffizien hängende, leider nicht über die Untermalung hinausgekommene *„Anbetung"* befindet. Auf diesem Blatte gewahren wir links unten den Erlöser. Es ist derselbe Typus wie in der Hauptgruppe der Windsorskizze, und wie dort wendet Jesus mit schmerzlichem Ausdruck das Haupt zur Seite. Doch weist er hier mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Linken auf eine vor ihm stehende Schüssel, während die Rechte mit einer sprechenden Gebärde auf der Brust ruht. Dieser Entwurf, der direkt auf das Wort Christi: *„Wer mit mir die Hand in die Schüssel taucht, wird mich verraten"* — deutet, stellt eine (zwar schon in jener zweiten Redaktion in Aussicht genommene) Fortbildung der Windsorskizze dar, und muß somit zeitlich hinter diese versetzt werden. Denn es ist der die dramatische Spannung in höherem Grade erzeugende Moment gewählt, es erfolgt hier erst die allgemeine Bezeichnung des Verräters und noch nicht das diese Spannung schon lösende, gemeinsame Eintauchen in die Schüssel. Auch in stilistischer Hinsicht ergibt sich dieses Verhältnis: Dort noch ein Suchen; zwei Gebärdenstellungen. Hier ein knapp

verfehlt gelten: *„Wir sehen, Leonardo ist hier noch im Zweifel, für welchen der darstellbaren Momente des Abendmahls er sich zum Zwecke malerischer Schilderung entscheiden soll: zuerst scheint er zwei miteinander verquicken zu wollen, wobei die den Verrat betreffende Äußerung nur in ihrer Nachwirkung Bedeutung haben sollte, während die Einsetzungsworte, alle Bitterkeit verdrängend, im Vordergrund standen. Dann aber neigte der Sinn des Künstlers mehr und mehr der dramatisch wirksameren Entlarvung des Verräters zu, und er ändert verbessernd die Stellungen der Körperteile. Und um größere Klarheit zu gewinnen, setzte er rechts neben den ersten Entwurf einen neuen . . ."*

68 Der Jünger ist unterhalb der Hauptgruppe noch einmal flüchtig angedeutet, das aufgestützte Antlitz jedoch, wie es scheint, nicht platt dem Tische zugekehrt, sondern mehr zur Seite, dem Beschauer zugewendet.

und eindeutig erfaßtes Gebilde, das bereits reife Gestalt angenommen hat... Ferner hat sich der Christus im Louvreblatt von Johannes bereits emanzipiert. Das ist ein ganz Neues, dem wir hier zum ersten Male begegnen; das bedeutet den ersten entscheidenden Bruch mit der Tradition. Oberhalb der Christusfigur erblicken wir nämlich eine auf die Ellbogen sich aufstützende, das Gesicht mit den Händen bedeckt haltende jugendliche Gestalt. Gehört sie wirklich zum „*Abendmahl*", so kann ihre von den äußerlichen Vorgängen — sei's in Teilnahmslosigkeit, sei's in Schmerz — sich scheinbar abkehrende Gebärde nur für den ursprünglich stets schlafend dargestellten Lieblingsjünger des Herrn in Anspruch genommen werden. Um jedoch für den zu führenden Nachweis rascher die nötigen Voraussetzungen zu gewinnen, wollen wir uns sofort zur Betrachtung der fünffigurigen Hauptgruppe von sitzenden Männern und Jünglingen auf diesem zur „*Anbetung*„ gehörigen Studienblatte wenden.

Auch diese Gruppe ist schon (z. B. von Frantz a. a. O. S. 59 und noch von Müntz a. a. O. pag. 189) mit dem „*Abendmahl*" in der Weise in Verbindung gebracht worden, als handle es sich um Figurenstudien zu letzterem. Müller-Walde ist dieser Ansicht entgegengetreten; und in der Tat, es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Figuren für die „*Anbetung*" bestimmt waren. Insbesondere wenn man, was in diesem Zusammenhang bisher, wie es scheint, noch nicht geschehen, bei den Skizzen zur „*Anbetung*" zwei verschiedene Entwürfe in Betracht zieht: den einen, in der sog. Galichon'schen Studie vorgebildeten, später für die Ausführung bestimmten Entwurf (jetzt im Louvre), nach welchem alles, was zum Vorgang in Beziehung gesetzt werden sollte, schließlich in einen breiten, nach vorn offenen Halbkreisgürtel um die Madonna konzentriert wurde — in einen doppelt und dreifachen Figurenwall, der mit den drei knieenden Königen als den vorkragenden Eck- und Eingangspfeilern wie die nach rückwärts zusammenlaufende Einschrägung einer skulpturengeschmückten Portalhalle anmutet.[69] Dann den anderen, von dem uns die Bühne und der

[69] In ähnlicher Weise bauen sich auch im „Abendmahl" die Glieder der beiden inneren Gruppen um die Hauptfigur auf.

Hintergrund in der bekannten Studie in den Uffizien erhalten ist. Dieser letztere Entwurf, um den es sich bei unserer Betrachtung vornehmlich handelt, war auf einen ausgedehnteren Plan und einen größeren Figurenapparat berechnet ... Zwei Stufen, die durch die ganze Breite des Vordergrunds ziehen, führen auf den mit Steinfließen bedeckten und mit einem riesigen Notdach überspannten Hof einer Palastruine, die mit ihrer Frontansicht senkrecht auf den Vordergrund zuläuft, und von der nur noch das mit einem balustradenbewehrten Umgang versehene erste Stockwerk erhalten zu sein scheint. Auf den beiden mächtigen Freitreppen, die zu diesem Umgang aufsteigen, sowie hinter den Brüstungen und im Hintergrund des Hofes findet sich schon der reiche, vielfigurige Troß der Könige entwickelt; dagegen ist der Vordergrund noch freigelassen. Die Mitte war nun wohl für die Hauptszene: Maria mit dem Kind und den Königen bestimmt; zu beiden Seiten aber, auf der vorderen Kante der Plattform, sollten Figurengruppen ihren Platz finden, denen wir auf den Studienblättern im Besitze des Mr. John Malcolm (zwei Figuren unten), des M. Armand, jetzt P. Valton (drei Figuren, rechts oben), in Windsor-Castle (drei Figuren: Mittelgruppe!) und eben in der Louvrezeichnung (außer den zu betrachtenden fünf sitzenden und kauernden Gestalten, von denen drei im Gespräch zu einer Gruppe verbunden erscheinen, kommt hier noch der Alte mit der Krücke neben dem Jüngling in Betracht) begegnen.[7°] Nun ist in meinen Augen — abgesehen von der für ein „*Abendmahl*" ganz und gar unpassenden Stellung der äußersten Figur rechts am Blattrand — nicht nur die Handzeichnung in Windsor-Castle, auf welcher der so charakteristische Drei-

7° Abbild. der „Anbetung" in den Uffizien bei Rosenberg-Knackfuss a. a. O. S. 23; der Malcolm-Studie ebenda S. 26; der in Windsorcastle bei Müller-Walde a. a. O. Abb. 74. —

So dürfte z. B. auf dem Armand'schen Blatte die stehende Jünglingsgestalt in Profilansicht oben rechts, welche die verschränkten Arme gegen den wagrecht gerichteten Oberschenkel eines auf eine stufenartige Erhöhung aufgestellten Beines aufstemmt und forschend den Blick nach links wendet, zur Eckfigur auf der rechten Seite der Plattform ausersehen gewesen sein. . . Gleich daneben erblicken wir zwei weitere Gestalten, wovon die eine, etwas hinter dem sitzenden Gefährten stehend, den einen Fuß ebenfalls auf einer solchen Erhöhung aufstützt, eine Stellung, die dieser Gruppe die entgegengesetzte Ecke der Plattform als Standplatz anweist.

verein der Gruppe wiederum im Zusammenhang mit der „*Anbetung*“ erscheint, ein Beweis gegen die Vermutung, die fünf Figuren seien als Entwürfe zu einem „*Abendmahl*“ aufzufassen, sondern es spricht vor allem der gewichtige Umstand dagegen, daß die untere (vordere) Kante der scheinbar einen Tisch vorstellenden Platte bei allen Figuren etwas oberhalb von deren Kniekehlen durchgezogen ist, so daß sie ursprünglich wohl unterschneidend, nicht überschneidend und demnach als der vordere Rand eines Sitzes gedacht war: Die Figuren waren eben dazu bestimmt, den Rand der Plattform einzunehmen. Nun aber erfolgte nachträglich die Zutat. Leonardo mag, mit dem Thema „Abendmahl“ beschäftigt, dieses Studienblatt wieder vorgenommen haben, als er sich vielleicht schon endgültig darüber klar geworden, daß er dieser Figuren für die „*Anbetung*“ nicht bedürfe; und da mag sich ihm beim Anblick des Dreivereins die Idee von dessen Verwendbarkeit als Gruppenmotiv gerade fürs „*Abendmahl*“ aufgedrängt haben. Jetzt wurde die vordere Stufenkante über die Beine der Sitzenden hinweg als Tischkante durchgezogen und eine hintere Kante hinzugefügt, um so den ungefähren Eindruck abzuschätzen, den dieselben Gestalten hinter einem Tische sitzend machten. Wenn ja sonst etwas, so verrät der linksseitliche Abschluß die Improvisation. Die Stellung der Eckfigur ist, ob man dort einen Tisch oder gar eine Stufe abschließen läßt, undenkbar. Dort war eben keine Abschlußkante: die Stufe lief weiter... Die Idee des Dreivereins, die wir in der Windsorskizze noch vergebens suchen, hat hier schon eine Gestalt gewonnen, welche die Erhebung dieses formalen Elements zum Gruppierungsprinzip nahelegte. Wir werden hier bereits an die Gruppe Matthäus-Thaddäus-Simon erinnert.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der das Gesicht in die Hände bergenden Halbfigur zurück, von der wir nachzuweisen haben, daß sie entweder der „*Anbetung*“ oder dem „*Abendmahl*“ angehöre. Im Zusammenhang mit der „*Anbetung*“ könnten wir sie nach ihrer Haltung nur als eine sich über die Brustwehr der Palastruine beugende Gestalt deuten, die, die hohlen Hände vor den Mund haltend, einem Gefährten auf dem Platze drunten etwas zuzurufen sich anschickte. Dem aber widersprechen gewichtige Gründe. Denn ein-

mal handelt es sich auf dem Entwurf in den Uffizien bei diesen Brüstungen nicht um Vorderansichten — und gar um volle Vorderansichten —; zweitens hätte es keinen Sinn gehabt, für die kleinen Nebenfiguren, die den Hintergrund und die Ruine zu beleben hatten, besondere Skizzen zu fertigen. Was wir in den Studien sehen, sind denn auch ausgesprochene Vordergrundsfiguren. Endlich aber hält jene Gestalt doch unbestreitbar die Augen bedeckt. Wer dächte da nicht sofort an den bisher stets schlafend dargestellten Johannes! So kann die Halbfigur wohl nur für das *„Abendmahl"* geschaffen sein. Man beachte nicht zuletzt auch die Art der Raumausnützung, vergleiche den Rhythmus der Gruppenfolge auf diesem Blatte mit dem anderer Studien zur *„Anbetung"*! Da wird sofort in die Augen springen, daß die beiden Halbfiguren Christi und des Jüngers später eingeschoben worden sind.

Aus alledem ergibt sich, daß in dem für den erweiterten, aber aufgegebenen Entwurf zur *„Anbetung"* geschaffenen Dreiverein in der Fünffigurengruppe der Louvreskizze der Meister nachträglich ein geeignetes Gruppierungsmotiv für das *„Abendmahl"* erkannte, die Wirkung desselben durch Andeutung der Konturen einer Tischplatte kontrollierte und dann Christus und Johannes, so wie diese Hauptfiguren zur Zeit in seinem Geiste typische Gestalt gewonnen hatten, beifügte. Wir werden weder in der sofort zu besprechenden großen Rötelstudie in der Akademie zu Venedig noch in jener schriftlichen Aufzeichnung Leonardos über Abendmahlsfiguren im South-Kensington-Museum die drei bedeutsamen Etappen auf dem Wege zur Vollendung: *Wahl eines der Kenntlichmachung des Judas vorangehenden dramatischeren Moments, Verselbständigung des Johannes, Gruppierungsprinzip* mit einer solchen Bestimmtheit angedeutet finden. In der Reihe der Entwürfe bezeichnet die Louvreskizze, so klaffend trotzdem noch die Lücke zwischen ihr und der endgültigen Gestalt des Abendmahls erscheint, das letzte vorläufige Entwickelungsstadium.

Daß aber auch die Windsorskizze zeitlich in die Nähe der Studien zur *„Anbetung"* zeugt die zu versetzen ist, dafür Verwendung eines Motivs, das in der Untermalung der *„Anbetung"* mit einer ge-

wissen Auffälligkeit angebracht erscheint. Ich meine das Motiv der die Augen mit der Hand beschattenden Figur („Petrus") zur Linken Christi. Angesichts der Galichonstudie (und den mit ihr zusammenhängenden Skizzen von Einzelfiguren) möchte man noch versucht sein zu glauben, diese Gebärde bedeute ein Schützen der Augen gegen grellen Lichteinfall, zumal die zwei Figuren, die in dieser Aktion dargestellt sind, beide auf einer Seite, der rechten, stehen. Die Art aber, wie sich die zwei — diesmal einander gegenüberstehenden — Figuren in der Untermalung an den Kopf greifen, läßt keinen Zweifel darüber walten, daß damit die Wirkung eines Wunderbaren, Unfaßlichen auf die Seele ausgedrückt werden soll: *„Was seh' ich! Wie wird mir! Ist's möglich!"* und dergl. Da kann von einem Schirmen, einem Beschatten der Augen keine Rede sein, im Gegenteil: Das in den Nacken zurückgeworfene Antlitz beider Figuren scheint sich geradezu absichtlich dem Lichte, das vom Kinde ausstrahlt, entgegenzudrängen. Hiernach dürfte auch in der Skizze zum *„Abendmahl"*, zu einer Darstellung also, die einen geschlossenen, gegen direkten Lichteinfall geschützten Raum voraussetzt, die Gebärde jenes „Petrus" so aufzufassen sein, wie in der Untermalung der *„Anbetung"*. Auch hier beugt sich die Gestalt etwas vor, als ziehe es sie direkt auf die sich über der Schüssel begegnenden Hände hin. Aber nicht freudiger Schreck, sondern starres Entsetzen führt die tastende Hand zur Stirne: *„Was seh' ich . . . Judas?!"*

Nun erwähnt auch jene schriftliche Aufzeichnung über Figuren zum Abendmahl eine solche Geste, und nicht nur aus diesem, sondern auch aus andern Gründen muß die Aufzeichnung zeitlich ebenfalls in nächste Nähe der Windsor- und der Louvreskizze gerückt werden. Doch wird es sich, bevor wir auf den Eintrag näher eingehen, empfehlen, zunächst die große — 39/26 cm messende — Rötelstudie in der Akademie zu Venedig zu behandeln, die ihrerseits ja in einer ihrer Figuren (s. oben!) mit der Windsorskizze zusammenhängt.

Der Meister ist, worauf sich wiederum ein Hauptanspruch auf die Echtheit der Studie gründen läßt, auch hier seiner Vorliebe für den Gebrauch der linken Hand beim Arbeiten gefolgt, d. h. er hat die Figuren in der Reihenfolge von rechts nach links aufgezeichnet. Dafür spricht auch der Umstand, daß die drei äußern, in einer Art Gruppe vereinigten Figuren — der einzige Dreiverein übrigens in der Studie — sichtlich am sorgfältigsten ausgeführt wurden. Bei dem zweiten Jünger rechts von Christus, d. i. bei der achten Figur, war der linke Rand des Blattes erreicht. Da es Leonardo hier jedoch nicht wie bei der Windsorskizze um einen ganz flüchtigen, nur eigentlich die Hauptgruppe berücksichtigenden Entwurf, sondern um die systematische Durchbildung der einzelnen Typen zu tun war, so gab er diesmal die Fortsetzung der Tafel, d. h. deren linkes mit vier Jüngern noch zu besetzendes Ende rechts unter dem Hauptteil in einem besonderen Rahmen. Eine dreizehnte Figur sitzt Christus auf der Leerseite des Tisches gegenüber — wir erkennen in ihr sofort Judas. Im übrigen sind den einzelnen Gestalten außer den ja ohne weiteres kenntlichen Hauptpersonen und einem einzelnen Jünger die Namen in der charakteristischen Spiegelhandschrift Leonardos beigegeben; zwei Jünger tragen irrtümlicherweise dieselbe Bezeichnung: *Filippo* bezw. *Filipo*. Es fehlen die Benennungen für Jakobus d. J. und Thaddäus. Da indes der eine der beiden mit „*Filippo*“ benannten Jünglinge (oben rechts) eine ähnliche Handbewegung wie Jakobus d. J. im Wandbild ausführt, so dürfen wir ihn wohl mit dessen Namen belegen; jener ältere unbenannte Jünger (unten rechts) wäre dann Thaddäus. Darnach folgen einander von links nach rechts: 1. Bartolomäus (*„Bartolomeo“*), 2. Andreas (*„Andrea“*), 3. Philippus (*„Filipo“*), 4. Thaddäus (nicht benannt), 5. Petrus (*„Pietro“*) und vor ihm 6. Judas (nicht benannt), 7. Christus und 8. Johannes (nicht benannt), 9. Jakobus d. Ä. (*„Jacopo magore“*), 10. Thomas (*„Tome“*), 11. Matthäus (*„Matteo“*; darüber gewahren wir ein durchgestrichenes „Tome“), 12. Simon (*„Simone“*), 13. Jakobus d. J. (*„Filippo“*).

Die erste Figur am linken Ende, *Bartolomeo*, ein bärtiger Greis mit weit zurücktretender kahler Stirn, sitzt, etwas zurückgelehnt, in steifer Haltung da, den Blick scharfspähend geradeaus, in

der Richtung der Längsachse des Tisches, gewandt. Die uns zugekehrte Rechte auf dem Tisch hält noch ein Brot gefaßt; unter dem ausgestreckten Arm kommt, mit diesem sich kreuzend, der linke, ebenfalls auf dem Tisch aufliegende Unterarm samt der ein Messerheft umspannenden Hand hervor. Die mehr als dilettantenhafte, unbehülfliche Ausführung speziell dieser verschränkten Armstellung ist selbst für eine Studie auffallend; aber man lasse nicht unbeachtet, daß es sich für Leonardo hier um die letzte der aufzuzeichnenden Figuren handelte, mit der er es wohl nicht mehr so genau genommen haben mag. Der nächste Jünger, *Andrea*, ebenfalls ein Greis mit dichtem Haupthaar und Bart in der Art des Thaddäus in S. Maria delle Grazie, steht aufrecht hinter dem Tisch; den Körper wendet er jedoch etwas der Mitte zu, und die Augen des leicht gesenkten Hauptes scheinen den zwischen dem Herrn und Judas sich abspielenden Vorgang festzuhalten. Gleichzeitig weist die Rechte (mit dem Rücken nach außen) wohl im Sinne einer Beteuerung nachdrücklich auf die Innenfläche der ausgespreizten Linken. Die nächsten beiden Jünger kehren einander, im Gespräche begriffen, das Antlitz zu. Der erste, *Filipo*, ein Jüngling in der Art des Philippus in S. Maria delle Grazie, hat die Rechte wie erschreckt über das Vernommene auf die Brust gelegt, während der etwas erhobene linke Arm vom Gewand bedeckt ist. Der Jünger scheint den Erklärungen zu folgen, die ihm sein Nachbar, ein älterer unbenannter Apostel, wieder vom Typus unseres Thaddäus und wohl auch *Thaddäus* vorstellend, gibt, und dies annähernd mit den Gesten Christi im ausgeführten Wandbild, nur mit verwechselten Handbewegungen, d. h. so, daß die Rechte mit der Innenfläche (und demnach die Linke mit dem Rücken) nach außen gekehrt ist. Auch die nun folgenden beiden Gestalten hinter dem Tisch, Petrus und Christus, sind zueinander in Beziehung gesetzt. *Pietro* sucht mit schmerzlichem Ausdruck Christi Auge; seine mit dem Rücken nach außen gekehrte Rechte berührt nur mit den Fingerspitzen den Tisch, die Linke ist mit einer charakteristischen Gebärde halb erhoben, als suchte sie die ausgestreckte Rechte Christi mit dem Bissen in ihrer Bewegung zurückzuhalten. *Christus*, von auffallend zarten, lichten und vergeistigten Zügen, leicht über

die Schulter fließenden Locken und kleinem, in der Mitte geteiltem Bärtchen, reicht, wie eben angedeutet, mit nach rechts gewandtem Haupte und mit schmerzlich vergrößertem Blick dem ihm schräg (vor Petrus) gegenübersitzenden *Judas* den Bissen hinüber, während die Linke in einer Stellung, ähnlich der der Rechten Petri, auf dem Tisch ruht. Der Mund ist geschlossen. Der Verräter nun, in scheinbar kleinerer Gestalt als die übrigen, auf einem flüchtig angedeuteten Dreibein sitzend, kehrt das bartlose, ins Profil gestellte Haupt Jesu zu. Mit der Rechten macht er gegen diesen hin eine überraschte Bewegung, die Linke dagegen, die nur mit drei Fingern (dem Daumen, Zeig- und Mittelfinger) hinter dem Kinn hervorkommt, scheint den dargebotenen Bissen soeben zum Munde zu führen. Auf dem Tische steht zwischen ihm und Christus eine nur in den Konturen angedeutete, leere Schüssel. — Den Platz zur Linken Christi nimmt die sofort als *Johannes* zu identifizierende Gestalt eines Jüngers ein, der seinen Oberkörper platt vornüber auf den Tisch geworfen und den Kopf in den verschränkten Armen vergraben hat. *Jacopo magore,* wieder ein Philippustyp, bartlos, im Profil uns zugewandt, weist mit der Linken beteuernd auf sein Herz; die Rechte liegt mit der Schmalseite bekräftigend auf dem Tisch auf. So blickt der Jünger gespannt zu Christus hinüber, dessen Auge er, wie Petrus, forschend zu suchen scheint. Seine Gestalt wird von dem demonstrativ ausgestreckten rechten, über den Tisch auf Judas hinüberweisenden Arm seines Nebenmannes — wieder eines älteren mit *Tome* bezeichneten Jüngers — überschnitten. Letzterer beugt sich, offenbar aufs höchste überrascht, etwas im Sitze zurück und blickt mit grimmig-verächtlichem Ausdruck auf Judas. Die linke Hand hält einen wulstartig geknoteten Gewandzipfel fest. — Die letzten zu betrachtenden, in Wirklichkeit jedoch zuerst ausgeführten und zu einer Gruppe vereinigten drei Figuren sind *Matteo, Simone* und der *Filippo* der oberen Reihe. Dieser letztere, bartlos, mit langen dichten Locken und als Eckfigur im Profil gesehen, greift hinter seinem Nachbar zur Rechten nach *Matteo* hinüber, ähnlich wie im ausgeführten Wandbild Jakobus d. J. nach Petrus hinübertastet. Der linke Arm ist, wie um den Körper bei der raschen Bewegung in Balance zu erhalten, etwas

erhoben und abgestreckt. — Die Mittelfigur stimmt in der Haltung des Körpers und vor allem in der Geste vollständig mit dem Thaddäus der endgültigen Fassung überein, nur daß sie den Eknachbar, auf den sie einredet, mit strengem Blick ansieht. — Die mit *Matteo* bezeichnete Figur endlich, wieder ein langlockiger und bärtiger Thaddäustyp, scheint eben erst durch Intervention der Eckgestalt auf den in der Mitte sich entwickelnden Vorgang aufmerksam gemacht werden zu sollen. Der Jünger ist damit beschäftigt, von einer mit zwei größeren Fischen besetzten Platte den einen derselben herauszunehmen.

Ein Vergleich zwischen der Rötelstudie und den oben betrachteten beiden Skizzen ergibt im Hinblick auf das vollendete Wandbild folgendes Verhältnis:

In der Hauptgruppe ist die Louvreskizze der Rötelstudie entschieden überlegen. Wohl tritt uns auf letzterer in den sichtlich verjüngten Zügen des Herrn ein veredelterer, vergeistigterer Typus entgegen — wobei die Verwandtschaft mit der Madonna in der untermalten Anbetung unverkennbar ist; wohl erscheint Johannes auch hier isoliert: wie aber diese Figur die Reihe der aufrecht Sitzenden jäh unterbricht, wie sie dadurch jeder Beziehung zu dem Vorgang, ja was weit schlimmer, sogar der zu Christus verlustig geht, wird sie, mehr noch als bei den Früheren, als eine überflüssige Last empfunden... Wohl sehen wir Leonardo hier auf den Spuren des Johannesevangeliums; aber zu der Erkenntnis des für die Darstellung dankbareren, eben eines der Kenntlichmachung vorangehenden Moments, ist der Meister noch nicht durchgedrungen. Die Kenntlichmachung erscheint versuchshalber wieder in zwei Phasen angedeutet: Jesus reicht den Bissen Judas hin, dieser führt ihn schon zum Munde... Noch ist die Gruppe *Matteo-Simone-Filippo* weit entfernt davon, ein in sich geschlossener Dreiverein im Sinne jenes auf der Louvreskizze zu sein. Jedenfalls glaubte sich der Meister schon genug damit getan zu haben, wenn er den einzelnen Figuren möglichst individuelles Leben einhauchte.

Aber dieses Leben durch das Kunstmittel einer auf dem Prinzip strenger Symmetrie beruhenden Zusammenfassung zur Gruppe gewissermaßen zu höherer Form erhoben zu zeigen, blieb erst der vollendeten Gestalt des Mahles vorbehalten.

Und was den letzteren Punkt anlangt, so hat die Studie auch der Windsorskizze gegenüber keinen positiven Fortschritt zu verzeichnen. Im Gegenteil: es findet sich dort in jener flüchtigen Nebenzeichnung, die Leonardo der Hauptgruppe anfügte, die Gebärde des in der Rötelstudie mit *Tome* bezeichneten Jüngers viel lebendiger und beziehungsreicher ausgestaltet. In der Studie ist die Figur isoliert; in der Skizze dagegen wendet sie, weit sich zurücklehnend und mit beiden ausgestreckten Armen nach der Mitte weisend, das Antlitz beinahe in Dreiviertelsprofil einem Nachbar zu ihrer Linken zu — vielleicht der Eckfigur; und da die letztere den Platz des Simon im ausgeführten Wandbilde einnimmt und wie dieser sitzend, das linke Bein vor das rechte gestellt, die Arme vom Körper abgestreckt, dargestellt ist; da ferner das bärtige, schon ältliche Haupt des *Tome* aus der Studie durch einen jüngeren, bartlosen Typus ersetzt ist, so dürfen wir in den beiden Gestalten die direkten Vorläufer zu Matthäus und Simon in S. Maria delle Grazie erblicken. Zu ihnen gesellt sich noch eine dritte Figur, die mit dem ausgeführten Wandbilde nachweisbar zusammenhängt: jener von uns „Petrus" genannte Jünger rechts von Christus in der Hauptgruppe, der sich in heftiger Überraschung vorbeugt und auf die sich begegnenden Hände starrt, ist nach seiner ganzen Bewegung das ausgesprochene Prototyp für Jakobus d. Ae., dessen Platz er dort ja auch innehat. Nur daß sich seine Bewegung, entsprechend den Forderungen eines gewissen, noch zu erörternden Bildungsprinzips, in der Gruppe selbst umgearbeitet findet in dem Sinne, daß, wie wir sehen werden, dem ergebungsvoll gefalteten Händepaar des mit der Judasgruppe zuerst geschaffenen Johannes die fassungslos ausgebreiteten Arme einer korrespondierenden Figur gegenüberzustellen waren. Nur ungern dürfte sich Leonardo dazu verstanden haben, eines seiner erklärten Lieblingsmotive: das Beschatten der Augen mittelst der vorgehaltenen Hand, dahin umzugestalten.

In dieser Hinsicht enthält freilich auch die Rötelstudie im Keime mehr als ein Motiv, mehr als einen Gedanken, der auf die endgültige Fassung in S. Maria delle Grazie unmittelbar hinweist: So begegnen wir schon Bartolomäus und Jakobus d. J. in den mit *Bartolomeo* und *Filippo* (obere Reihe!) überschriebenen Figuren; Philippus im *Jacopo magore*, Thaddäus gar wörtlich im *Simone*. Nur eben mußten, was schon in diesem Zusammenhang nicht genug betont werden kann, jeweils mehr oder weniger einschneidende Veränderungen mit Rücksicht auf das Gruppenbildungsprinzip getroffen werden. So war der *Bartolomeo* aus der Studie in S. Maria delle Grazie stehend darzustellen, damit er über das Hindernis, über die weit in den Tisch vortretende Schulter des Judas hinweg, die Hand des Herrn erblicken könne; der *Filippo* der oberen Reihe ließ sich zwanglos da eingliedern, wo seine nach der Mitte hindrängende Geste ihn eigentlich von selbst hinverwies: in die Nähe von Petrus dessen rasche Vorwärtsbewegung dadurch an Bedeutung gewann; der *Jacopo magore* der Studie konnte als Philippus einerseits in seiner Eigenschaft als Kontrastfigur zu der förmlich in den Boden sinkenden Gestalt des Judas, andrerseits mit Rücksicht darauf, daß er über den zurückfahrenden Nachbar (Jakobus d. Ae.) hin Christus ansehen sollte, stehend belassen werden; nur hatten sich an der Geste der Beteuerung nun beide Arme zu beteiligen, in einer straff geschlossenen Bewegung, die von der schuldbewußten Gebärde des Verräters wirksam abstechen sollte. *Simone* endlich, die geborene Zwischenfigur, verdankt ihre Beibehaltung als Thaddäus vorweg der sich ergebenden Notwendigkeit, den dritten Jünger in der Gruppe als isolierte Figur in die Raumlücke zwischen den Fragenden und den Antwortenden (Matthäus und Simon) zu versetzen; dann aber dem Umstand, daß sie das, was sie hier dem *Filippo* versichert, geradesogut sich selbst versichern kann. Ähnlich verhält es sich ja auch, um dies gleich vorwegzunehmen, mit der dritten Figur in der entsprechenden Gruppe links, mit Andreas: Jakobus d. J. sollte, wie es schon die Studie vorsah, möglichst hinter einer anderen Figur her nach Petrus fassen; es bot sich hier also eine auszufüllende Lücke; gleichzeitig sollte die hastig ansetzende, horizontal verlaufende Bewegung der Hände

durch ein vertikales Moment unterbrochen werden, wodurch die Bewegung scheinbar verlangsamt, in Wirklichkeit aber ihr Eindruck gesteigert wurde; und so fand — diesmal aus dem Typenschatz des schriftlichen Entwurfs — wiederum ein schon geschaffenes Motiv Verwendung.

Allein trotz der mannigfaltigen Beziehungen, welche die Rötelstudie mit dem Wandbild in S. Maria delle Grazie verbindet, hat die erstere dem letzteren keinerlei für die Komposition entscheidende Ideen vermittelt, sondern ihm nur mit ihrem Typenvorrat gedient. Man beachte übrigens die ziemlich einförmige Behandlung der Köpfe, die an frühere Darstellungen erinnert; es heben sich — die Hauptfiguren ausgenommen — im Grunde nur drei Typen heraus: die kurzhaarigen Alten *(Pietro, Tome)*, die langhaarigen Alten (durchweg von der Art des Thaddäus im ausgeführten Wandbild: *Bartolomeo, Andrea,* der unbenannte *Thaddäus, Matteo, Simone*) und die bartlosen Jünglinge (die beiden *Filippi* — obere und untere Reihe! — und *Jacopo magore*). In der Idee — welch' ein weiter Weg von da bis zum Louvreblatt! Dazwischen steht die Windsorskizze, die ja nicht nur in Typen der Nebenzeichnung, sondern auch in der wiederhergestellten Beziehung von Johannes zu Christus einen bemerkenswerten Fortschritt gegen die Studie bedeutet; und ungefähr auf derselben zeitlichen Stufe wie die Windsorskizze, oder zwischen dieser und dem Louvreblatt, steht, wie wir sofort sehen werden, der schriftliche Entwurf, von dem andeutungsweise schon die Rede war.

Er lautet nach dem von J. P. Richter[71] veröffentlichten Text[72] in möglichst wortgetreuer Übersetzung (wir fügen zur rascheren Orientierung in Klammern gleich Ordnungszahlen bei) wie folgt:

[71] J. P. Richter „The literary works of Leonardo da Vinci" London 1883, Vol. I, pag. 346/347 bezw. Nr. 665/666.

[72] Enthalten in dem *„Notebook, forming the second part of the bound Volume, marked II."* 126 pag. — 9,9/7,2 cm. — Forster Library, South-Kensington Museum. (Nach Richter wäre dies Heft zwischen 1493 und 1495 in Gebrauch gewesen).

No. 665. [S. K. M. II², 2a] *„Vno che beveua e lasciò la zaina nel suo sito e volse la testa inverso il proponitore; vn altro tesse le dita delle sue mani insieme e cō rigide ciglia si uolta al cōpagnio, l'altro colle mani aperte mostra le palme di quelle e alza le spalle inverso li orechi e fa la bocca della maraviglia;*

„Einer, der (1) *am Trinken war, läßt das Glas auf seinem Platze stehen und wendet das Haupt gegen den Redenden;*

Ein anderer (2) *spreizt die Finger seiner Hände zugleich aus und wendet sich mit strengen Brauen zu seinem Gefährten, ein anderer* (3), *mit offenen Händen, zeigt die Flächen derselben und hebt die Schultern gegen die Ohren und macht einen erstaunten Mund.*

Ein anderer (4) *spricht in das Ohr eines; und dieser* (5), *ihn anhörend, wendet sich gegen ihn, um ihm das Ohr zu leihen, ein Messer haltend in der einen Hand, in der andern das Brot, halb geteilt vom Messer. Ein anderer* (6), *im Umdrehen und ein Messer mit der Hand haltend, wirft mit dieser Hand ein Glas auf dem Tische um.*

Ein anderer (7) *legt die Hände auf den Tisch und schaut her. Ein anderer* (8) *bläst auf den Bissen. Ein anderer* (9) *neigt sich vor, um den Redenden zu sehen und beschattet mit der Hand seine Augen. Ein anderer* (10) *zieht sich zurück hinter den, welcher sich bückt, und schaut auf den Redenden zwischen der Mauer und dem Sich-Vorneigenden.“*

Wir zählen also 10 Figuren — denn die Beschreibung des *„proponitore“* fehlt. Demnach ist wohl auch hier, wie teilweise auf der Nebenzeichnung des Windsorblattes, die Hauptgruppe mit den 3 Personen: Christus, Johannes und Judas, ausgeschaltet. Über diese, d. h. den darzustellenden Moment, scheint sich Leonardo klar zu sein. Man könnte immerhin bei *(8)* im Hinblick auf die Rötelstudie an Judas denken. Da es aber gerade Christus und Johannes sind, die Leonardo ausgelassen, ist es natürlich so gut wie ausgeschlossen, daß in der dritten unerwähnt gebliebenen Person irgend ein anderer, beliebiger Jünger der Beschreibung entgangen sein sollte.

Vn altro parla nell'orechio all'altro, e quello che l'ascolta si torcie inverso lui et gli porgie li orechi, tenendo vn coltello nel'una mano e nell'altra il pane mezzo diuiso da tal coltello; l'altro nel uoltarsi tenendo vn coltello in mano versa con tal mano vna zaina sopra della tavola.

No. 666. [S. K. M. II², 1b] *L'altro posa le mani sopra della tavola e guarda, l'altro soffia nel boccone, l'altro si china per uedere il proponitore e fassi ōbra colla mano alli ochi, l'altro si tira inderieto a quel che si china e vede il poponitore infra 'l muro et 'l chinato.“*

Der Ausdruck *„il proponitore"*, den ich nach dem Richter'schen *„the speaker"* übersetzte, weist vielleicht auf das entwickelte Stadium der Louvreskizze hin, wonach Christus allgemein, ohne schon die Kenntlichmachung herbeizuführen, nach Matthäus XXVI, 23 das Eintauchen erst ankündet. — Wir unterscheiden 4 isolierte Figuren und 3 Zweivereine. Letztere konstituieren sich aus den Figuren *(1)* und *(2)* [der Gefährte von *(2)* kann nicht *(3)* sein, da es sonst nach Analogie von *(5)* heißen müßte *„al compagnio e quello che colle mani aperte mostra* etc."], *(4)* und *(5)*, sowie *(9)* und *(10)*. Vor allem interessiert die Gruppe *(4)—(5)*, deshalb, weil sie mit der für die endgültige Fixierung des Moments so bedeutsam gewordenen Gruppe Johannes-Petrus im ausgeführten Wandbild (s. später), mehr noch als der von Müller-Walde interpretierte Zweiverein links neben dem das Haupt erhebenden Jünger in der Windsorskizze, zusammenzuhängen scheint. Bei der Wichtigkeit dieses Punktes und um jedem möglichen Einwand von vornherein die Spitze abzubrechen, möchte ich nun umständlich die Gründe zusammenfassen, die gegen die Annahme sprechen, daß wir hier schon Petrus und Johannes bezw. die Illustration von Johannes XIII, 23 u. 24 vor uns haben. — Erstens begegnet uns das Motiv des Beschattens der Augen auch in der Beschreibung der Figur *(9)* wieder. Nach seiner Stellung neben Christus aber kann jener Jünger in der Hauptgruppe der Windsorskizze nur Petrus sein. Der Umstand nun, daß in dem schriftlichen Entwurf die Beschreibung der mit Figur *(9)* verbundenen Figur *(10)* auf Thomas im ausgeführten Wandbild hindeutet, also auf den Nachbar von Jakobus d. Ae. daselbst, als dessen Vorläufer wir ja gerade jenen „Petrus" erkannten, beweist, daß auch in dem Entwurf unter Figur *(9)* nur Petrus gemeint sein kann. Zweitens ist ja, nach unserer Annahme, Johannes eine der drei Figuren, die in der Beschreibung fehlen. Aber gesetzt selbst, er fehlte nicht, und es wäre außer Christus ein ganz beliebiges Jüngerpaar ausgelassen, so daß wir uns genötigt sähen, den Verräter mit Figur *(8)* zu identifizieren — denn welche andere Beschreibung paßte sonst auf Judas — so könnten unter *(4)—(5)* erst recht nicht Johannes und Petrus zu verstehen sein. Denn wollte Leonardo die Kenntlichmachung als vollzogene Tatsache hinstellen

(Figur *(8)* bläst auf den Bissen!), so konnte er wohl zwei beliebige Jünger zu jener charakteristischen Gruppe vereinigen, mußte es aber geradezu vermeiden, daß man Petrus und Johannes in ihnen vermutete, weil die Hervorhebung dieser den früheren Moment voraussetzenden Stelle des Johannesevangeliums ja einen sinnlosen Anachronismus ergeben hätte. — Der philologischen Schwierigkeiten endlich gar nicht zu gedenken, die denjenigen erwüchsen, die auf der Bezeichnung Petrus-Johannes beständen. Sie müßten den Beweis erbringen, daß der Zusatz hinter *(5)*: *„un coltello nel' una mano e nell' altra il pane mezzo diviso da tal coltello"* sich eigentlich auf *(4)* (den Sprechenden, also Petrus) zurückbeziehe. Denn daß Leonardo den Lieblingsjünger, der an Jesu Brust lag, daß er den Johannes der Tradition je so frei ausgestaltet, ihm ein Messer in die eine, ein Brot in die andere Hand gegeben hätte, ist schlechthin ausgeschlossen. Deutlich genug konnten wir ja erkennen, wie langsam sich der Meister gerade in dieser Figur von der Tradition losrang. — Gelänge aber selbst das Unmögliche, den Zusatz auf Figur *(4)* zu beziehen, so hätten wir eine Petrusfigur gewissermaßen mit gebundenen Händen. In diesem Fall aber wäre auch nicht der geringste Anhaltspunkt für die Annahme geboten, daß es sich hier um eine Fragestellung, also überhaupt um Petrus und Johannes handle.

Somit hat das Motiv mit der Johannesgruppe in der endgültigen Fassung nichts zu tun: Dies erhellt auch sofort, wenn man seine Provenienz näher ins Auge faßt. Denn im Grunde stellt der genannte Zweiverein nur die lebendig-individuellere Umbildung der Gruppe mit dem *Filipo* der unteren Reihe und dem unbenannten *Thaddäus* in der Rötelstudie dar. Dort wenden sich die beiden Figuren noch ganz in der Auffassung des alten Repräsentationsbildes schwerfällig und feierlich einander zu, und nur die Gebärden sprechen mehr, als irgendwo bisher. In der Windsorskizze dagegen drängt sich der Mitteilende fast ungestüm dem Gefährten auf und lehnt sich an dessen Schulter... Weiter unten werden wir die Momente zusammenzufassen suchen, die für die Entwicklung der einzelnen Typen gerade in dieser Hinsicht maßgebend gewesen sind.

Wir erinnern uns auch an jene Figur, in der wir den Vor-

läufer zu Matthäus erkannten, an den *Tome* der Rötelstudie und an seine Fortbildung in der Windsorskizze. Dieser Jünger begegnet uns auch hier wieder in Figur *(2)*; wobei der Zusatz *„con rigide ciglia"* die flüchtigen Zeichen auf dem Windsorblatte sehr glücklich ergänzt. . . Die Bedeutung von Gruppe *(9)—(10)* wurde von uns bereits erörtert. Wir haben demnach in Figur *(10)* zu dem Prototyp des älteren Jakobus das des Thomas neu hinzugewonnen, ja mehr noch, den Typus der ganzen Gruppe mit Thomas und Jakobus d. Ae., da diese Jünger im ausgeführten Wandbild ja zusammengehören... In Figur *(7)* dürfte es sich um eine ziemlich treue Wiederholung des *Bartolomeo* der Rötelstudie handeln, der, wie wir feststellten, als der Vorläufer zu dem gleichnamigen Jünger im Wandbild zu betrachten ist — nur daß die Attribute Messer und Brot hier auf Figur *(5)* übertragen sind... Mit der ganz besonders bezeichnenden und köstlichen Wendung endlich *„e fa la bocca della maraviglia"* führt die Beschreibung in Figur *(3)* das Prototyp des Andreas in den Typenschatz ein, welch' letzteren sie so bis auf die fehlenden Vorbilder zu den überhaupt neu zu schaffenden Gliedern der Hauptgruppe mit Judas, Johannes und Petrus vervollständigt.

Leonardo geht in der Rötelstudie vom Refektorienbild des Castagno aus. Aber schon bei dem ersten Versuch, in der zu einer Art Dreiverein zusammengeschlossenen Gruppe *Matteo-Simone-Filippo* eine lebendigere Silhouette zu erzielen, wird er sich der Unzulänglichkeit des alten Schemas bewußt, fühlt er die relative Armut der im Vertikalismus der Primitiven begründeten, steif-feierlichen Bewegungsmotive. Er nimmt in der Windsorskizze, sowie in dem schriftlichen Entwurf zu einer überwiegend genrehaften Auffassung seine Zuflucht und richtet auf die typischen Verrichtungen bei einer Mahlzeit sein besonderes Augenmerk, indem er den Schrecken, das Erstaunen durch hastig umgestoßene Trinkgläser, durch mitten im Essen und Trinken gelähmte Bewegungen wirksam zu illustrieren weiß. Dadurch gewinnt der Meister neuartige Gruppensilhouetten; und nach Überwindung der Vertikalen kehrt er in der endgültigen Fassung wieder zu der symmetrisch

streng gebundenen, von allem Zufälligen gereinigten Idealtypus des Refektorienbildes zurück... An jenes Übergangsstadium erinnert im ausgeführten Wandbild höchstens noch das (nicht einmal ganz sicher beglaubigte!) Salzfaß (vergl. Anm. 35); selbst den Gebrauch des Messers hat der Meister — wohl in Anlehnung an Ghirlandajo — als ikonographisches Attribut auf die Person des Petrus beschränkt. [73]

Den bedeutsamsten Anstoß zur Rückkehr und damit zur Lösung des Problems hat ohne Zweifel die klassisch-vorbildliche Form jenes Dreivereins auf dem Louvreblatt gegeben, den Leonardo, wie wir sahen, für einen andern Zweck, für eine zweite Redaktion seiner *„Anbetung"* geschaffen hatte und den er, wie wir weiter nachweisen konnten, unter Hinzufügung zweier wichtiger Figuren zum *„Abendmahl"*, der des Erlösers und des Johannes, späterhin revidierte. Die Idee, vier symmetrisch bewegte Dreivereine um einen ruhenden Pol, um die Hauptperson, um Christus, zu gruppieren, lag jetzt greifbar nahe. Daraus aber folgte von selbst die Notwendigkeit der Einbeziehung des zwölften Jüngers, des Judas, in die Schar der übrigen. Und schon hatte auch die von ihrem traditionellen Platz an Jesu Brust losgelöste Gestalt des Johannes in der Louvreskizze soweit sich verselbständigt, daß sie sich ohne weiteres einer der zu bildenden Gruppen eingliedern ließ.

Mußte schon der Umstand, daß die Figur des Verräters nun als ein gewissermaßen gleichwertiger Komponent in der Zwölfzahl erscheinen sollte, sicherlich mitbestimmend auf den Entschluß des Meisters wirken, einen der Kenntlichmachung vorangehenden Moment zu wählen, so ist die Wahl des *„Unus vestrum"* nicht zuletzt auch als das Ergebnis der Versuche, die wir Leonardo ge-

73 Die Kopie aus der Certosa trifft, unbeschadet ihrer sonstigen Vorzüge, die Absicht der Originalschöpfung hier sicherlich nicht, wenn sie mehrere Messer, darunter auch eines unmittelbar unter der linken, im Original jetzt verschwundenen Hand des Thomas auf dem Tische angeordnet zeigt. Zwar ist das Messer in der Rechten des Petrus von den lediglich zum Mahle gehörigen Messern ausdrücklich dadurch unterschieden, daß es viel größer und in einer Scheide verschlossen — als eine Art am Gürtel zu tragende persönliche Handwaffe charakterisiert — erscheint. Allein andrerseits kann das Messer neben Thomas zu ganz falschen Deutungen verleiten, wie Bossis Auslegung beweist, Thomas taste drohend nach einem Messer: „colla sinistra . . . accenna di prendere un coltello" (a. a. O. pag. 102 u. 179).

rade in dieser Richtung machen sahen, und die ihn mit Notwendigkeit auf die Bevorzugung eines der früheren Momente hindrängten, zu betrachten. Zuerst, in der Rötelstudie, läßt er Jesus nach dem Johannesevangelium den Bissen dem Verräter hinreichen, gleichzeitig aber den so Gekennzeichneten diesen Bissen schon zum Munde führen. Also ein eingestandenes Tasten, Suchen nach dem geeigneten Moment... Dasselbe Schwanken dann in der Windsorskizze, wo die Hände — diesmal nach Matthäus XXVI, 23 bezw. 25 — in die Schüssel tauchen sollen. Doch in der zweiten Redaktion bereits das Aufblitzen der Idee, den Verräter den überraschten Jüngern noch nicht zu zeigen. Die Kenntlichmachung konnte die Teilnehmer des Mahls zu Vertikalen erstarren, sie gegenseitig isolieren; die Ungewißheit dagegen mußte sie zu konvex silhouettierten Gruppenbildern zusammendrängen... Die fragmentarische Nebenzeichnung auf dem Windsorblatte nimmt den so fruchtbaren Gedanken sofort auf: Judas (Jesus fehlt hier!), seiner Entlarvung freilich gewärtig, hat sich noch nicht vom Dreibein erhoben. Klar erfaßt den Moment die Zeichnung im Louvre — auf der sich die Resultate der vorläufigen Entwicklung überhaupt zusammendrängen —: Christus weist mit beredtem Zeigfinger auf die Schüssel, ankündigend: „Wer die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten." Das ist ganz offenbar auch der *„proponitore"* des schriftlichen Entwurfs. Und schon hier können wir uns den Judas auf die andere Tischseite mitten unter die Jünger versetzt denken. Der Tendenz nach war also die Wahl des noch früheren Momentes, des *„Unus vestrum"* wohl vorbereitet; doch werden wir sehen, daß für diese Wahl schließlich ein ganz anderer Faktor ausschlaggebend wurde.

Demnach hat nicht etwa ein Zurückgreifen auf die Rötelstudie Leonardos Aufmerksamkeit neuerdings auf das Johannesevangelium gelenkt. Nach dem Zusammenhang, den wir zwischen den Vorstudien hergestellt haben, unterliegt es keinem Zweifel, daß die vier Entwürfe, die Louvreskizze ausgenommen, lediglich Motive, Anregungen für die einzelnen neuzuschaffenden Typen hergegeben haben. So wenig die Tatsache der Bissensüberreichung an Judas ein Beweis dafür ist, daß die Rötelstudie der endgültigen Fassung

in S. Maria delle Grazie unmittelbar vorausging, ebenso wenig rechtfertigen auch die aus der vergleichenden Betrachtung der Christusfigur in Wandbild und Studie auffällig sich darbietenden Analogien einen derartigen Schluß. Wir haben die Erscheinung so naher Verwandtschaft im Typus vielmehr darauf zurückzuführen, daß Leonardo, durch die Phasen einer Art läuternden Realismus' hindurchgehend — woraus sich die derbere Auffassung auch seines Christus in der Windsor- und Louvreskizze erklärt — mit vervollkommneten Mitteln von selbst wieder an die rhythmische Gebundenheit des alten Refektorienbildes und damit naturgemäß an den in der Rötelstudie bereits idealisierten Christus anknüpft. Hierbei erkennt er die formale Bedeutung des durch die charakteristische Lage der Arme bedingten Dreiecksumrisses, faßt das Motiv jedoch mit Rücksicht auf die frontale, alles überragende Mittelpunktsstellung der nun einzig zu isolierenden Hauptfigur symmetrisch strenger auf.

Überblicken wir endlich die Reihe der Figuren, die der Meister als für seine Zwecke geeignet aus dem Zusammenhang der drei Entwürfe beliebig herausriß, um sie nach einer der Idee des neuen Ganzen angepaßten Umgestaltung der endgültigen Fassung einzuverleiben — so gelangen wir zu dem überraschenden Resultat, daß in dieser Zahl die Prototypen gerade für jene drei Jünger fehlen, aus denen sich der so wichtige Dreiverein mit Johannes, Petrus und Judas konstituieren sollte. Schon diese Tatsache dürfte die ausgesprochene Vermutung, die Johannesgruppe sei zuerst entstanden, d. h. aus dem Vollen geschöpft, zur Gewißheit erheben. Da die Gruppe, wie wir sofort erkennen werden, die Bedingungen für die Wahl des „*Unus vestrum*" enthält; da ferner der Umfang der Veränderungen, die an dem für den korrespondierenden Dreiverein Thomas-Jakobus d. Ae.-Philippus ausgewählten Prototypenmaterial vorgenommen wurden (man denke an die die Augen mit der Hand beschattende Jüngerfigur [Windsorskizze], aus der Jakobus d. Ae. hervorgegangen!) nur unter dem Gesichtspunkt verständlich ist, daß dieser Dreiverein sich eben nach einem schon bestehenden zu richten hatte — so erhellt, daß die Johannesgruppe als der Ausgangspunkt für die Bildung des Ganzen überhaupt anzusehen ist.

Übersichtshalber seien die von uns namhaft gemachten Prototypen für die übrigen zehn Figuren nochmals in gedrängter Kürze zusammengestellt. Es sind hervorgegangen:

Bartolomäus aus dem „*Bartolomeo*“ der Rötelstudie, bezw. aus Figur *(7)* des schriftlichen Entwurfs;

Jakobus d. J. aus dem „*Filippo*“ der oberen Reihe in der Rötelstudie;

Andreas aus Figur *(3)* des schriftl. Entwurfs — speziell für den Gestus beachte man die Anlehnung an den „Taddeo“ des Castagno;

Christus aus der gleichnamigen Figur in der Rötelstudie;

Thomas aus Figur *(10)* des schriftl. Entwurfs;

Jakobus d. Ae. aus dem Petrus der Windsorskizze (Hauptgruppe), bezw. aus Figur *(9)* des schriftl. Entwurfs;

Philippus aus dem „*Jacopo magore*“ der Rötelstudie;

Matthäus aus dem „*Tome*“ der Rötelstudie, bezw. aus der dem „*Tome*“ entsprechenden Figur in der Windsorskizze (Nebenzeichnung), bezw. aus Figur *(2)* des schriftl. Entwurfs;

Thaddäus aus dem „*Simone*“ der Rötelstudie;

Simon aus der rechten Eckfigur in der Windsorskizze (Nebenzeichnung).

Hiervon entfallen auf die Rötelstudie 4 (Jakobus d. J., Christus, Philippus und Thaddäus), auf die Windsorskizze 1 (Simon) und auf den schriftlichen Entwurf 2 Figuren (Andreas und Thomas); auf die Rötelstudie und den schriftlichen Entwurf gemeinsam 1 (Bartolomäus), auf die Windsorskizze und den schriftlichen Entwurf ebenfalls 1 Figur (Jakobus d. Ae.); endlich auf die Rötelstudie, die Windsorskizze und den schriftlichen Entwurf gemeinsam 1 Figur (Matthäus).

Die Rötelstudie ist also im ganzen mit 6, die Windsorskizze mit 3, der schriftliche Entwurf mit 5 Figuren beteiligt; außerdem die beiden letzteren mit je einer schon vorgebildeten Gruppe (Zweiverein): Die Windsorskizze in den für Matthäus und Simon, der schriftliche Entwurf in den für Jakobus d. Ae. und Thomas bestimmten Figuren.